







CAUSERIES

SUR

LA PEINTURE



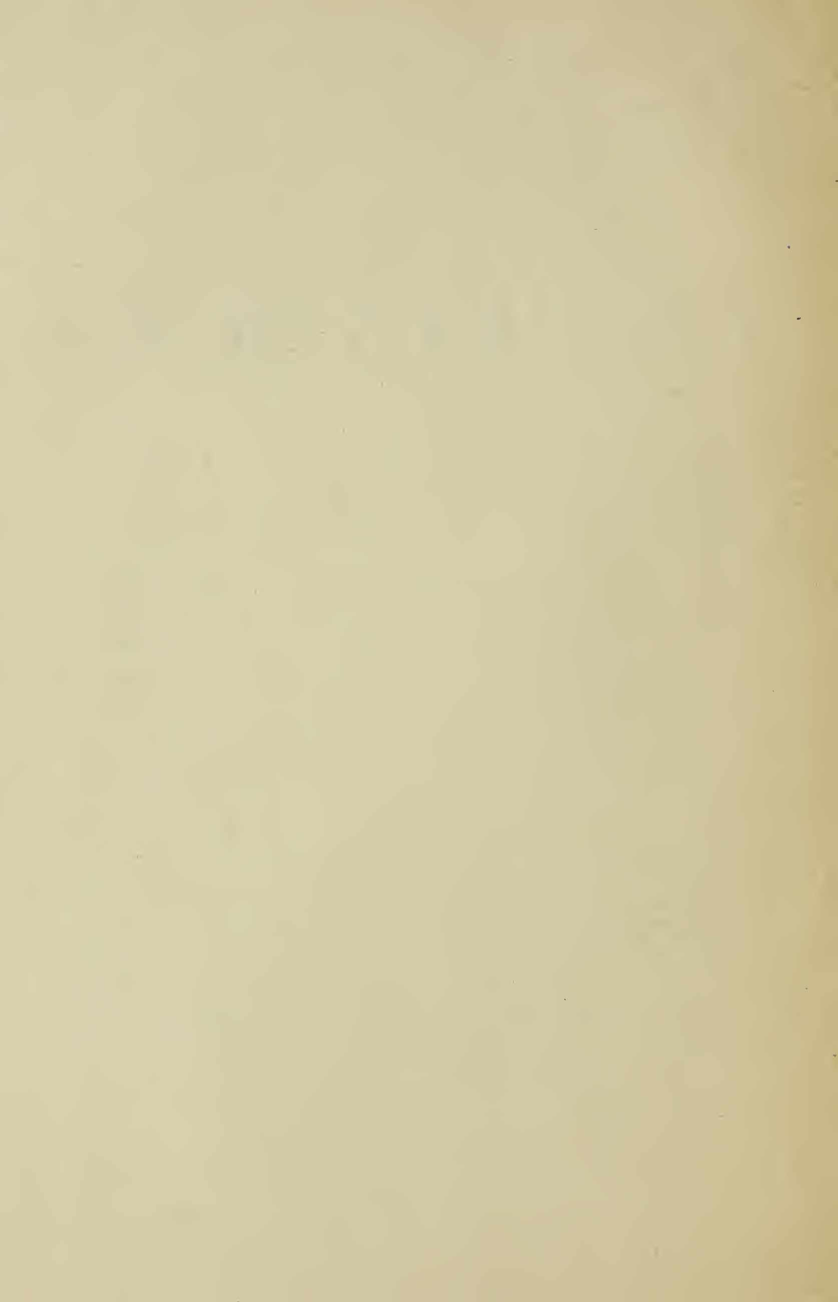
CAUSERIES
RÉFLEXIONS ET SOUVENIRS
SUR
LA PEINTURE

PAR

J.-F.-C. CLÈRE
Artiste-Peintre

PARIS
HENRY PAULIN ET Cie, ÉDITEUR
21, RUE HAUTEFEUILLE (6e)

1905



A MES PETITS-ENFANTS

Mes chers enfants,

S'il en était quelqu'un d'entre vous qui se sentit porté vers l'art par un entraînement irrésistible et qui voulût s'y consacrer entièrement, il serait encore bien jeune et je n'aurais pas le plaisir de l'aider de mon expérience. Le seul conseil que je pourrais lui donner serait de commencer de très bonne heure ses études et de beaucoup travailler. Si vous êtes destinés à suivre toute autre carrière, je joindrai seulement deux recommandations à toutes celles que ne manqueront pas de vous donner vos bons parents : la première c'est d'honorer les arts et d'avoir des égards pour l'artiste qui honore lui-même sa profession ; la seconde est

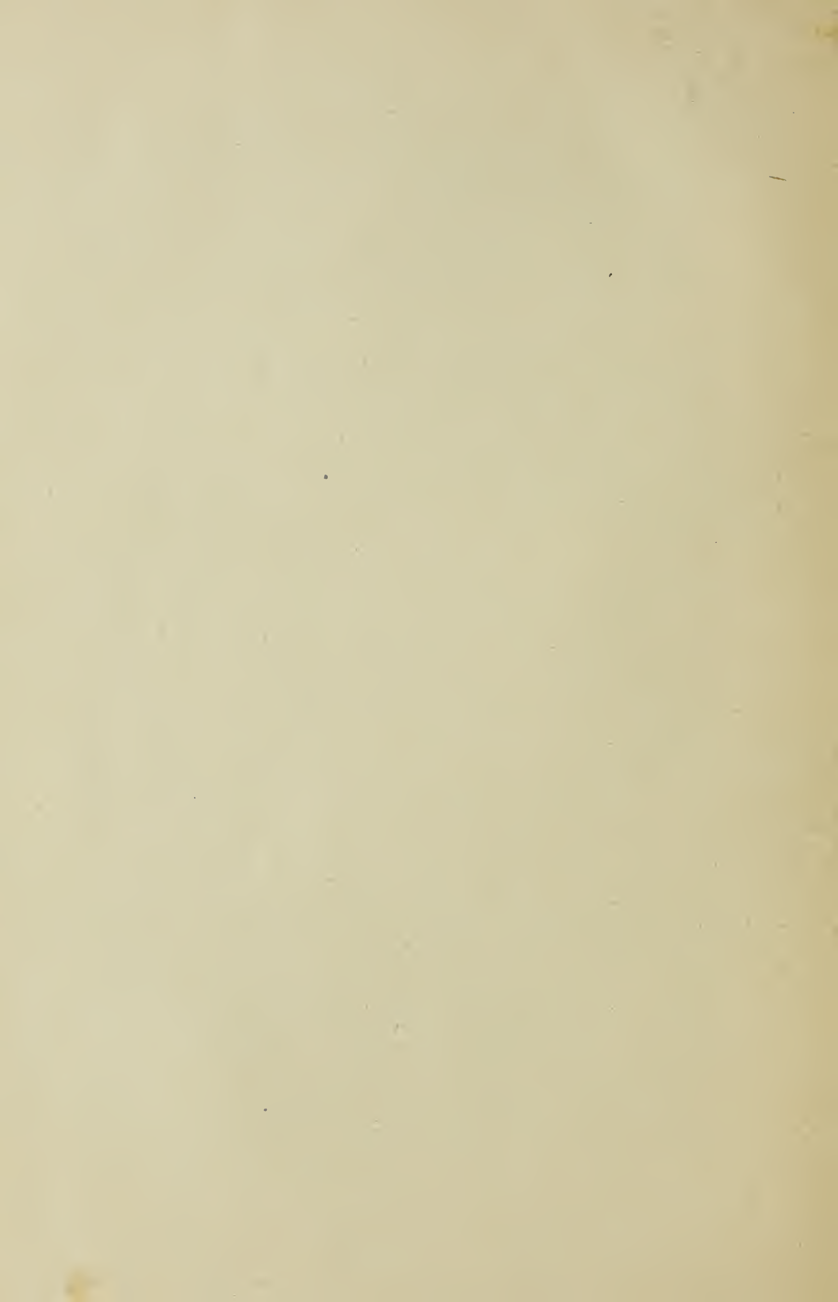
de vous efforcer d'acquérir vous-mêmes un talent ou un métier quelconque; je veux dire par là qu'indépendamment de l'instruction qui vous sera donnée dans les écoles, vous possédiez un art manuel, fût-il le plus modeste du monde.

J'ai pensé, en écrivant ces causeries sur l'art du peintre, à vous présenter l'exemple d'une profession qui exige, outre un degré élevé d'intelligence, le concours des yeux et de la main, c'est-à-dire des deux plus admirables instruments de travail qui aient été inventés.

Ne vous effrayez pas, mes chers amis, de l'excursion philosophique que je vous propose de faire avec moi dans le pays de l'art. La théorie est un de ces épouvantails qui perdent toute leur horreur quand on les regarde bien en face. Vous souvenez-vous que, pendant vos voyages de vacances, vous vous trouviez un jour au pied d'une montagne s'élevant à pic et présentant l'aspect d'une muraille infranchissable; le guide vous montrait alors un imperceptible sentier, lequel, serpentant le long du rocher, vous conduisait jusqu'au sommet sans trop de fatigue. Si vous voulez bien me suivre,

mes chers amis, vous ne regretterez pas, je l'espère, les quelques heures que vous aurez passées à écouter les causeries du grand-père.

Mars 1905.



CAUSERIES
RÉFLEXIONS ET SOUVENIRS
SUR LA PEINTURE

AVANT-PROPOS

SUR LA MANIÈRE DE JUGER LES ŒUVRES D'ART

Beaucoup de personnes dans le monde aiment parler peinture. C'est un sujet de conversation pour lequel on est généralement assuré de trouver un auditeur qui lui-même est flatté d'être pris pour juge. Mais l'homme du monde manque d'instruction artistique, et ce n'est pas lorsqu'il est lancé dans le tourbillon des affaires et des plaisirs qu'il peut se livrer à des études spéculatives. Il accepte de confiance certaines idées qui ont cours et qu'il n'a pas le loisir de soumettre à un examen sérieux. Aussi est-il rare, dans les discussions sur l'art, que les interlocuteurs parviennent à se rencontrer sur un point déter-

miné ; pourquoi ? parce qu'ils ne connaissent pas bien le terrain où ils s'engagent, et que, faute de le connaître, ils parlent un peu au hasard soit de la théorie, soit de la pratique.

On entend dire : si je savais peindre, je ferais ceci ou cela; je représenterais telle scène, et de telle manière; je donnerais telle physionomie à ce visage. Il ne vient pas à l'idée de celui qui parle ainsi que s'il « savait peindre » il ne trouverait peut-être pas à propos de représenter telle scène, ou qu'il jugerait impossible de donner telle expression à ce visage, et serait réduit à faire comme certain artiste de l'antiquité qui, désespérant de rendre l'expression d'une douleur suprême sur la figure d'Agamemnon, le montra cachant sa tête sous un pan de son manteau; procédé ingénieux assurément, mais qui élude un peu la difficulté, et qui n'a pas grand'chose à voir avec l'art pittoresque.

Le public sait bien que la pratique de l'art n'est pas abordable pour tout le monde; mais il croit volontiers que les obstacles à franchir se présentent tous à la fois et peuvent être vaincus dès l'entrée de la carrière, ainsi qu'on voit, pendant la croissance de l'adolescent, certaines évolutions se produire qui modifient

pour l'avenir son tempérament. Il lui semble que l'artiste, cette crise une fois passée, produira ses œuvres avec autant de facilité que l'arbre porte ses fruits.

Il n'en est pas ainsi, mes chers amis : l'artiste parvenu au sommet d'une carrière laborieuse, alors qu'il paraît n'avoir plus de progrès à faire dans son art, rencontre sur son chemin, s'il aime cet art et s'il ne veut pas commencer à décroître, autant de difficultés et de plus grandes mêmes que n'en a trouvé le débutant. L'acteur Menjaud, en pleine possession de son talent, n'entrait jamais en scène, il le raconte lui-même, sans se sentir pendant quelque temps paralysé par la peur. Les vieux soldats avouent que le premier coup de canon de la journée leur fait toujours venir une sueur froide. Le peintre ou le sculpteur, fût-il vieux praticien, éprouve quelque chose de semblable quand il est devant sa toile blanche ou quand il voit le modèle vivant entrer dans l'atelier : s'il n'est pas bien sûr de sa pensée, s'il ne sent pas en quelque sorte son œuvre future palpiter dans ses entrailles, il regarde avec effroi cet homme qui lui annonce le moment venu de vaincre ou de mourir.

L'heureux dilettante ne connaît pas ces angoisses. Il lui est donné d'apprécier le travail de l'artiste en toute tranquillité d'esprit et sans trouble de conscience. Cette œuvre, sur laquelle l'auteur a dû revenir maintes fois en y pénétrant plus profondément, il la juge d'après un critère qu'il s'est lui-même forgé, ou d'après l'impression fugitive du moment.

Faut-il s'étonner si le jour du vernissage — ce jour où l'on ne vernit plus — est par le premier attendu avec anxiété, alors que pour le second il est l'occasion d'un divertissement agréable ? Faut-il s'étonner surtout si, dans des situations d'esprit si différentes, certains malentendus se produisent souvent entre l'artiste et le public des amateurs ?

Figurez-vous que vous trouvant sur une hauteur, vous voyez dans la plaine marcher un chemineau, le dos courbé vers le sol, cherchant péniblement sa route, arrêté par maint obstacle, revenant sur ses pas, faisant d'incompréhensibles détours pour atteindre un but le plus souvent invisible pour celui qui marche comme il est hors de portée pour celui qui l'observe. Il vous serait aisé de dire : c'est par ici qu'il faut passer et non par là ; mais ce serait parler inutilement s'il

ne peut ni vous entendre ni vous répondre.

Voulez-vous une autre comparaison, — mais toute comparaison est plus ou moins boiteuse — peut-être plus exacte que la précédente ? Allons aux ateliers des Gobelins voir exécuter ces belles tapisseries dont un habile ouvrier tisse la trame en se tenant du côté de l'envers pendant que vous regardez la toile de face, c'est-à-dire en vous plaçant au véritable point de vue. Vous vous demandez comment le travail peut se faire dans de telles conditions et sans que l'ouvrier puisse juger directement le résultat : ce serait en effet chose impossible si cet ouvrier n'avait à sa disposition une sorte de seconde vue qui remet pour lui les choses dans la situation où il veut les voir.

Une seconde vue ! Oui, c'est bien ainsi qu'on doit appeler la faculté imaginative, la maîtresse faculté du peintre. Elle lui fait voir comme s'ils étaient présents des objets qui lui sont inconnus ou qui ont passé sous ses yeux dans d'autres moments sans qu'il en eût conscience. Réunies et emmagasinées comme des pensées de derrière la tête, ces images se cherchent, se rassemblent suivant une secrète affinité pour former des figures, des groupes, des

tableaux; de manière qu'il peut, le moment venu, les coucher sur le papier ou sur la toile, non pas toutefois, vous le pensez bien, sans le secours d'une expérience technique laborieusement acquise.

L'imagination n'est autre chose que la mémoire des yeux répondant à l'excitation de la pensée. Elle peuple le monde d'objets visibles pour le rêveur seul, et elle les colore au gré de son désir. Comme l'illusion dont parle le poète, elle est féconde, elle est mère des grandes entreprises ; et l'homme de génie, qu'il se nomme Shakespeare, Beethoven ou Napoléon, ne peut rien produire sans elle. Quelques-uns se plaisent à l'appeler la folle du logis : le mot paraît juste à ceux qui ne voient d'elle que son côté faible, à savoir l'incertitude et la versatilité ; mais, si l'imagination nous trompe quelquefois, n'en est-il pas de même de la vision naturelle ? Et quel est l'homme qui, parce que ses yeux l'auraient induit en erreur, consentirait à perdre l'usage de la vue ?

La faculté essentielle chez l'artiste, c'est, disons-nous, l'imagination ; chez le dilettante c'est le goût. L'imagination est un don naturel ; le goût s'acquiert par la contemplation.

Il faut que l'artiste sache voir, il faut que le dilettante apprenne à regarder.

L'homme du monde est, en matière d'art, un juge irresponsable ; il peut, si cela lui plaît, critiquer dans un tableau le détail sans regarder l'ensemble ; il peut, devant une peinture, oublier de se placer à la distance convenable, ce qu'il ne manquerait cependant pas de faire s'il était devant un monument ; il peut ignorer de quel côté doit venir la lumière favorable... Il ne demande à l'art que de lui procurer un moment de plaisir, et, en dépit de l'adage : *il n'y a pas de plaisir sans peine*, il croit volontiers n'avoir qu'à jouir, et que toute préparation, toute étude doit lui être épargnée.

Au reste, dans les malentendus qui se produisent entre l'artiste et le public, il faut reconnaître que les torts sont souvent partagés : le peintre veut exprimer telle idée ingénieuse ou faire comprendre telle allusion qui ne peut toucher l'esprit du spectateur ; celui-ci veut voir une intention particulière là où il y a tout simplement une rencontre fortuite ou un détail du métier. On accuse le modelé des fautes du coloris ou le coloris des fautes du clair-obscur, on reproche au sujet d'être mal choisi

alors qu'il est seulement mal rendu, ou bien d'être mal traduit alors qu'il était intraduisible : on prend le change comme ferait une personne qui, se trouvant un jour laide, à son gré, déclarerait que son miroir est défectueux ou que le photographe s'est trompé ; ou comme une autre dame qui, faisant exécuter d'après une miniature le portrait de son mari, recommande au peintre de faire comprendre par son regard cette particularité qu'en entrant dans un salon il apercevait et reconnaissait du premier coup d'œil toutes les personnes qui s'y trouvaient.

Le public veut voir dans l'œuvre de l'artiste des choses que celui-ci n'a pas pu ou qu'il n'a pas voulu y mettre. De Piles nous raconte que M. de Valincour, venu à Rome pour voir les célèbres peintures du Vatican, les cherchait encore lorsqu'il se trouvait au milieu de la salle et devant les murailles peintes par Raphaël. Beaucoup de voyageurs, soyez-en sûrs, se sont figuré ainsi toute autre chose que ce qu'ils ont sous les yeux, et s'en prennent de leur déception à l'artiste et à son œuvre.

On oublie bien souvent que l'artiste dont on a vu les ouvrages n'est pas apte à reproduire ou à imaginer toute chose, et qu'il ne faut pas

lui demander ce qui n'est pas dans ses moyens. Meissonnier fit peu de portraits de femmes : ce n'était pas là son talent. Un étranger lui en commanda un cependant, et mécontent du résultat, se crut en droit, ayant payé très cher, de le critiquer amèrement, et de déclarer que l'œuvre n'était pas achevée ; à quoi l'artiste répondit que lorsqu'il avait mis sa signature au bas d'une toile le tableau était terminé. Cet amateur n'aurait-il pas bien fait de se renseigner sur le talent du peintre avant de lui faire sa commande ?

Autre histoire. Un visiteur, voyant un jeune homme composer une esquisse de tableau qui devait représenter la mort de Caton d'Utique (s'arrachant les entrailles), est choqué par le caractère pénible de ce sujet et demande au peintre pourquoi il ne représente pas plutôt le personnage de son vivant. Il faut se méfier, comme l'on dit, des donneurs de conseils ; il faut se méfier plus encore des donneurs de sujets de tableau.

Celui-là donnait du moins son idée pour ce qu'elle valait ; mais un autre prétendra confiner l'artiste dans un genre qui lui a une fois assuré le succès, et trouvera mauvais qu'il se mette à la recherche d'un autre champ à

explorer. Il appartient à l'artiste seul de savoir quelle est sa réserve d'énergie, et s'il peut s'engager dans une voie nouvelle ; mais trop souvent c'est l'artiste lui-même qui, par un faux point d'honneur, ou pour quelque autre excellente raison, se met à la disposition de l'amateur ou de l'intermédiaire intéressé, et s'enferme dans une spécialité où sa veine ne tarde pas à s'épuiser.

Ces histoires fréquentes qu'on a plus ou moins enjolivées remontent toutes à l'histoire très connue du cordonnier d'Apelles ; *ne sutor ultra crepidam ;* elles prouvent que s'il est bon de parler peinture, il est mieux d'en parler en connaissance de cause.

Beaucoup de ces malentendus proviennent de la confusion que l'on fait au sujet du rôle différent qui appartient à l'art ou à la science dans la production de certaines œuvres. Toutes les créations de l'intelligence demandent le secours de l'art, toutes aussi réclament les lumières de la science ; et l'art ni la science ne vont jamais sans se prêter mutuellement aide et assistance. L'astronome ne pourrait nous donner le résultat de ses calculs s'il ne consultait l'instrument délicat que lui a construit un habile ouvrier, artiste en son genre ;

le statuaire ne pourrait faire vivre le marbre sans l'aide d'un collaborateur qui met la science au service de son art en calculant la mise au point du modèle moulé en plâtre.

Le monde n'a qu'une idée très vague du rapport de subordination qui unit éventuellement l'art et la science. On place dans la même catégorie les professions libérales qui se réclament de l'une ou de l'autre, ou des deux à la fois, et je citerai parmi ces dernières la médecine, l'art militaire, l'art ou la science de l'historien, la science ou l'art de l'architecte. Le monde voit la science uniquement dans l'utile, et l'art dans le plaisir des yeux.

Les anciens Grecs faisaient la même confusion. Ils avaient mis sous l'invocation de la déesse Mnémosyne (la mémoire) les diverses facultés de l'intelligence. Ils appelaient du nom général de Musique tout ce qui était culture intellectuelle, depuis l'art des vers jusqu'aux opérations de l'arithmétique, confondant ensemble la science, la poésie et les arts. Aujourd'hui Mnémosyne est remplacée par le *fait expérimental*. Pour certaines personnes, l'art n'est autre chose qu'une branche détachée du grand arbre de la science. Un savant demandera à un peintre si, pour aug-

menter l'illusion dans un tableau représentant un effet de lumière, on ne pourrait pas remplacer cette lumière peinte par une flamme véritable qui serait vue à travers une ouverture ménagée dans la toile. C'est au reste dans cet esprit qu'ont été inventés — sans parler des antiques tableaux à horloge — les dioramas, les panoramas, et tous les spectacles à illusion qui prétendent mêler la prestidigitation à l'art pittoresque. Les spectateurs, placés au centre d'un panorama, ne peuvent croire qu'ils ont seulement une toile peinte devant les yeux; pourquoi? Parce qu'ils ne démêlent pas bien ce qui appartient ici à la science perspective et ce qui appartient à l'art du peintre.

Les nouvelles inventions telles que la photographie, la chromolithographie, le cinématographe n'ont guère contribué à dissiper cette confusion.

Au reste, s'il est une science qui se rapproche de l'art et que pour cette raison le peintre doive bien connaître, c'est la science des apparences, je veux dire la connaissance non pas précisément de ce qui existe mais de ce qui nous donne l'idée de l'existence. Voyez le nuage qui couronne cette colline et qui,

comme un nimbe d'or, illumine tous les points saillants de la contrée ; il court, il vole, il est passé : un tableau vient de paraître et de disparaître. Avez-vous conservé le souvenir de cette vision ? Il s'agit de la reproduire. Il faudra avec patience mettre sur la toile soit une très légère teinte pour imiter la transparence du ciel, soit au contraire un solide empâtement pour rendre l'éclat de cette lueur qui a été si fugitive. Voilà l'étude de l'apparence. La robe que vous portez au bal paraît bleue ; cependant vous savez qu'elle est verte. Ce tableau que le peintre compose sous vos yeux semble bien rempli par la représentation d'un cavalier et de son cheval. Eh bien ! il y a encore place pour y ajouter tout le régiment. Dans toutes les parties de l'art du peintre c'est l'illusion qui a le dernier mot. Mettez une draperie blanche devant la fenêtre ; le ton lumineux qui inonde l'ouverture de la baie fera paraître cette draperie comme si elle était obscure, et pour en composer la teinte il faudra sur votre palette mélanger le brun avec le clair.

L'éducation du peintre exige donc l'étude non seulement des phénomènes dont la logique nous donne l'explication, mais encore

des effets accidentels que la science exacte cherche à écarter parce qu'elle prétend ignorer les apparences pour s'occuper exclusivement des réalités. Le peintre, lui, fait deviner la réalité des choses, mais au moyen de l'impression optique qu'elles produisent. Il fait comprendre à sa manière que tel personnage est aussi grand que tel autre, bien qu'il apparaisse plus petit de moitié dans sa représentation graphique, et qu'ils sont distants l'un de l'autre de cent mètres, bien qu'ils semblent se toucher sur la toile.

La pratique supérieure de l'art du peintre n'est pas autre chose que la connaissance approfondie des illusions de la forme et de la couleur. Le peintre ne peut nous donner la forme tangible comme fait le sculpteur ; il ne peut pas non plus nous montrer la vie en action comme fait le comédien sur la scène ; mais il nous donne une expression suggestive et de l'action et de la forme. En cela consiste la séduction de cet art prestigieux qu'est la peinture ; elle nous offre des images attrayantes, elle excite notre curiosité, elle éveille nos désirs ; et, comme une coquette qu'elle est, elle ne les satisfait pas toujours.

Ce n'est pas tout. L'art du peintre ne se

borne pas à produire ce qu'on a pu appeler des *trompe-l'œil.* Le public, qui confond, comme nous l'avons dit, la science avec l'art, confond aussi facilement le procédé, c'est-à-dire les moyens de la technique, avec le principe de beauté que l'art a pour mission de rendre sensible à nos yeux. Il confond le fond avec la forme, le bien penser avec le bien dire. Dans la conversation courante, on donne le nom d'art à l'ensemble des moyens et des méthodes qu'emploie l'ouvrier (et dans tout artiste il y a un ouvrier) pour exécuter une œuvre industrielle. On dit : les arts utiles, les arts manuels, les arts libéraux ; mais on entend également par l'*Art* un être de raison qu'on oppose à la *Poésie* et à la *Science.* C'est en ce sens que nous l'entendons nous-mêmes ici... mais revenons aux jugements du public.

Ces jugements, avons-nous dit, sont trop souvent entachés d'ignorance et de légèreté. La légèreté surtout, il faut le reconnaître, est notre défaut capital à nous autres Français, celui que les étrangers nous reprochent avec le plus de raison et avec le plus de plaisir. En cherchant dans notre commerce des avantages solides, ils nous laissent volontiers la

satisfaction d'être dits les arbitres de la mode, laquelle régit toute chose en France et dans le monde. Notre impatience des études sérieuses, jointe au vif désir que chacun a de passer au rang des gens distingués — car l'amour de la distinction s'arrange très bien avec la passion de l'égalité — fait que tout le monde reçoit le mot d'ordre de la mode de peur de paraître étranger ou barbare, et qu'on l'accepte comme une monnaie douteuse dont on est obligé de se servir faute d'une autre. Puis le goût se fait par l'usage, et le jugement suit le goût ; nous déclarons misérables les choses qui ont le plus récréé nos pères ; au lieu de faire un retour sur nous-mêmes et de penser que nos inventions pourront paraître ineptes à nos successeurs, nous croyons de bonne foi avoir trouvé le dernier mot du fin et avoir imaginé, chose merveilleuse, un art à la fois nouveau et définitif.

Cette instabilité du goût est cause que nous arrivons rarement à produire quelque chose de grand et de durable.

La mode cependant est un témoignage rendu aux droits de la beauté, tout comme l'hypocrisie est, ainsi qu'on l'a dit, un hom-

mage rendu par le vice à la vertu. Il faut admettre que le changement est pour nous la condition *sine quâ non*, dirai-je, du progrès? non peut-être, mais de la vie et de la santé : le désir de faire du nouveau est le coup de fouet dont a besoin le plus routinier et en même temps le plus inconstant de tous les peuples. Je ne veux donc pas, Mesdames et Mesdemoiselles, médire de la mode plus que de raison, et je suis prêt à reconnaître qu'il est bon de mettre cette capricieuse déesse dans ses intérêts quand on veut redresser le goût du public ou faire appel à son bon sens. Surtout je ne conclus pas de nos faiblesses passagères à une infirmité irrémédiable. S'il y a en France beaucoup d'esprits légers et superficiels, il y a eu aussi des hommes comme Pascal, Descartes, Poussin; il y a eu des femmes comme Mme de Staël, George Sand et Rosa Bonheur.

Le grand obstacle à vaincre, c'est l'indifférence du public, du public des *honnêtes gens*, comme on disait au XVIIe siècle, de ceux qui doivent avoir, comme on disait encore, des *clartés de tout*. L'homme des champs vous dira que la peinture et la sculpture sont bonnes pour ceux qui n'ont rien à faire, « car autrement ce

serait trop long » (mot entendu en chemin de fer) ; l'homme des villes, plus prudent, se récuse avec modestie et s'avoue très ignorant dans ces matières ; mais on le ferait sourire en lui parlant du plaisir que nous procure la contemplation des beaux spectacles de la nature, spectacles égalés et quelquefois surpassés dans leur puissance expressive par les œuvres du génie humain. Comment convertir ces profanes volontaires qui ne sont le plus souvent que des indifférents ? Comment leur faire connaître ou désirer de connaître ces plaisirs exempts d'amertume qui rendent l'homme à la fois meilleur et plus heureux ?

Pour donner de l'attrait à l'enseignement de l'art le moyen qui se présente le plus naturellement est la visite et l'étude des monuments que nous a légués le passé. Je ne saurais trop vous engager, mes enfants, je ne saurais trop engager aussi les gens du monde, qui se pressent aux expositions annuelles, principalement le jour où rien n'est en place et où la foule empêche de circuler, à aller étudier au Louvre — où il n'y a jamais foule — les œuvres que le temps a, comme on dit, consacrées, en s'y faisant accompagner par un bon guide, si c'est possible.

On a prétendu que les musées ressemblent à des nécropoles; le mot peut s'appliquer justement à certaines galeries où l'on entasse le produit des fouilles pratiquées dans nos vieilles cités et dans les villes détruites, mais non pas à des salles convenablement éclairées où les tableaux protégés et isolés par leur encadrement ne craignent pas de se trouver rapprochés les uns des autres pourvu qu'ils soient placés de façon à se faire valoir et non pas à se nuire réciproquement.

Quant aux sculptures anciennes, elles offrent, vous le savez, outre leur type de beauté, une précieuse leçon d'histoire en illustrant de la manière la plus instructive les chroniques des siècles passés.

C'est donc là un moyen d'éducation excellent; il faut le recommander aussi bien aux amateurs qu'aux jeunes artistes : à ceux-ci parce que l'étude des maîtres les encourage et leur donne de la confiance dans leurs propres forces, tandis que la vue des productions médiocres énerve et dégoûte, et inspire des doutes sur l'art lui-même; aux amateurs parce que la contemplation des œuvres supérieures fait pénétrer dans leur esprit l'idée du beau, surtout lorsqu'ils peuvent commu-

niquer leurs impressions à des professionnels et échanger avec eux d'utiles observations.

Un autre moyen serait de réserver une plus grande place aux beaux-arts dans l'enseignement public. Viollet-le-Duc a dit excellemment : « Je ne sache guère de carrière dans laquelle le dessin ne soit utile, sinon absolument nécessaire, par cette raison que le dessin apprend à voir juste, à se souvenir de ce que l'on a vu, et à donner un corps à sa pensée. » Ce langage a été entendu. Depuis un certain nombre d'années un progrès sensible a été réalisé dans ce sens. Une part plus importante a été faite à l'étude du dessin dans tous les établissements d'instruction, notamment dans ceux de l'instruction secondaire, de sorte que les enfants ne quittent plus l'école communale ou le lycée sans avoir reçu les notions élémentaires de l'art graphique.

Toutefois, dans l'enseignement donné par l'État, on cherche principalement à initier les jeunes gens à la pratique du dessin linéaire ou scientifique ; quant à celui qu'on appelle dessin d'imitation, il n'est considéré que comme un art d'agrément. On se préoccupe peu de chercher une pensée poétique dans la

langue que parle le crayon, dans cette langue qui appartient cependant à l'art plus encore qu'à la science, et qui est un emprunt fait par celle-ci à celui-là.

On s'en remet volontiers de ce soin à la curiosité du futur étudiant !

Selon moi, il serait bon, dans l'enseignement de nos lycées, d'aller quelquefois jusqu'à l'étude du modèle vivant. Il serait à propos aussi d'introduire un chapitre sur l'esthétique dans l'enseignement de la philosophie.

Ingres (qui ne savait pas le grec) aurait voulu qu'un peintre sût lire Homère dans l'original : c'était trop demander à des spécialistes; mais on peut demander à un jeune homme en possession de la culture classique de comprendre et de copier d'une manière passable les œuvres de Phidias ou de Praxitèle. Il penserait au groupe de Laocoon en lisant la description Virgilienne dont le statuaire s'est probablement inspiré; il verrait le geste de Niobé et de ses filles en lisant les vers d'Andromaque ou d'Iphigénie. En lui montrant les rapports étroits qui unissent d'un côté l'art plastique avec la science, de l'autre côté ce même art avec la poésie, on

mettrait devant son esprit un tableau complet des facultés de l'intelligence.

Bien des choses dignes d'admiration peuvent être renfermées dans les limites d'un cadre, comme bien des pensées sublimes peuvent être consignées entre les feuillets d'un livre.

L'art du peintre est à la fois un langage, une mélodie, un cri de l'âme.

On pourrait aussi recommander la lecture des ouvrages qui traitent des choses del'art et dont beaucoup ont été écrits par des hommes très compétents. Il est bon quelquefois de remonter aux principes et de mettre de l'ordre dans ses idées, ainsi que fait une bonne ménagère pour les ustensiles dont elle se sert chaque jour. Le praticien y trouverait son profit aussi bien que le dilettante. Malheureusement il en est de ces ouvrages comme des sentiers latéraux tracés au long de nos promenades publiques : on ne les suit pas longtemps parce qu'il leur manque l'air, la vue de la campagne et la lumière du ciel. Le petit nombre de jeunes gens qui se livrent à ces lectures ne le peuvent faire que dans le court espace de temps qui sépare la première

éducation de l'enseignement spécial. Les uns, ceux qui se destinent aux carrières actives, ont vite perdu le goût des spéculations transcendantes et laissent dormir l'esthétique entre la métaphysique et la psychologie; les autres, ceux qui se vouent à la pratique de l'art, sont pressés d'acquérir une instruction professionnelle qui leur permette de se faire connaître, de sorte que la didactique leur offre ses services... lorsqu'ils n'en ont plus besoin.

Il faut d'ailleurs se méfier de l'esprit de système ordinaire aux hommes qui dissertent sur les questions d'art. Je ne vous ferai point passer en revue les ouvrages écrits soit par des professionnels comme Léonard de Vinci, André Ducerceau ou Eugène Fromentin, soit par des philosophes amateurs tels que le malin Diderot ou le bon Toppfer. Un seul exemple suffira pour vous montrer les dangers que peuvent avoir les théories en matière d'éducation. Un débat s'était engagé, il y a quelques années, entre deux écrivains très autorisés, l'un statuaire émérite, l'autre éminent professeur de philosophie, sur la question de l'enseignement du dessin. Le premier adoptait entièrement le point de vue scientifique et déclarait indispensable l'étude de la géométrie;

l'autre proscrivait la science exacte sous prétexte qu'elle faisait obstacle au libre génie du peintre. Chose singulière, c'était l'artiste qui préconisait la méthode scientifique, tandis que le philosophe la repoussait au nom de la pure esthétique. Chacun d'eux abondait dans son sens, si bien que la vérité était manifestement entre ces deux systèmes excessifs. On aurait pu les mettre d'accord en faisant observer que le philosophe était dans le vrai s'il entendait s'adresser aux dilettantes pour revendiquer les droits de la spiritualité dans l'art, mais que le praticien, parlant pour de jeunes praticiens, avait raison de donner la science pour base à l'enseignement du métier.

Il convient en effet de tenir un autre langage lorsqu'on parle à des professionnels ou lorsqu'on s'adresse au public des amateurs. Or, c'est à ceux-ci, selon moi, qu'il serait utile de donner sur la physiologie de l'art quelques notions précises, à ceux-ci, dis-je, et principalement à ceux qui, suivant l'expression de de Piles, « sans être tout à fait ignorants ni tout à fait savants, sont nés avec de l'inclination pour ce bel art, et qui l'ont cultivé au moins dans la conversation des habiles ».

Vous allez vous trouver dans ces conditions,

mes chers enfants, quand votre éducation première sera terminée. Je veux vous communiquer à cette occasion les réflexions qui m'ont été suggérées par une longue pratique. Je vous parlerai en premier lieu de la *technique*, parce que si l'on ne sait pas un peu les choses du métier on ne peut ni jouir complètement, ni juger sainement des œuvres de la peinture. Le défaut des jurys artistiques a toujours été de renfermer des hommes ou trop peu instruits ou trop peu impartiaux. Nous examinerons ensuite les questions que soulève l'*art appliqué*, questions bonnes à connaître parce que pour bien goûter une œuvre d'art il faut, autant qu'il est possible, entrer dans la pensée de son auteur et être de cœur et d'esprit avec lui. Enfin nous tâcherons de pénétrer jusqu'au foyer où s'entretient le feu sacré de l'art ; ce foyer nous le trouverons dans l'âme de tout homme bien né, qu'il soit artiste ou amateur. En nous donnant du spectacle de l'univers une traduction qui est toujours plus ou moins imparfaite, l'art veut trouver un point d'appui pour s'élever au-dessus du monde visible, au-dessus des contingences naturelles et des visions de la matière. Lorsqu'un beau tableau attire nos yeux nous ne cherchons pas seule-

ment à comprendre les procédés qui ont été employés pour l'exécuter ; nous y cherchons quelque chose qui n'a rien de commun ni avec la géométrie ni avec la nature ni avec l'histoire et qui s'appelle l'Idéal.

Nous verrons ainsi à quel signe on peut reconnaître ce qui est bon ou ce qui est mauvais dans les œuvres de l'art, et quelles règles peuvent nous guider dans nos jugements.

Faute d'une règle qui réponde à un idéal reconnu par tous, le sentiment du beau ne pourrait se distinguer du sentiment de l'amour, ou même du moindre mouvement de convoitise personnelle : chacun pourrait dire en parlant de ses œuvres ce que disait le hibou de la fable en parlant de ses petits : ils sont les plus beaux du monde puisque je les aime tels qu'ils sont. Or, vous savez quel en fut l'inconvénient, et comment la pauvre bête fut cruellement punie de son aveuglement maternel.

Une personne prudente, lorsqu'on met sous ses yeux un jeune enfant, peut sans crainte affirmer qu'il est beau parce que personne n'y contredira ; mais avant de dire à qui il ressemble elle a soin de consulter des yeux ceux à qui il appartient, parce que sur ce point les avis peuvent bien être partagés.

Mais ce n'est pas pour vous, mes chères filles, qu'est faite cette recommandation ; c'est pour mes confrères du sexe laid. Si le cœur tendre de la femme la laisse exposée aux illusions de l'amour maternel, sa bonté sait bien lui défendre de froisser le même sentiment chez les autres mères.



LA TECHNIQUE

I

La pratique de l'art commence par l'étude du métier.

Mes chers amis,

Vous savez quelles impressions différentes produit sur le public la vue des œuvres exposées dans nos Salons annuels. Je ne parle pas des visiteurs qui s'arrêtent devant un tableau comme ils feraient dans la rue devant un incident où le public s'est amassé, ou qui s'intéressent au sujet représenté comme ils feraient à une scène de drame sur le théâtre; pour ceux-là l'exécution dans un tableau ne compte guère, et les détails du métier sont lettre close — je parle de ceux qui ont un goût prononcé pour la peinture, et qui paraissent l'aimer véritablement. Au Salon comme au théâtre, tout spectateur demande à l'art de lui donner l'émotion qu'il est apte à ressentir. L'un

veut l'illusion du relief, parce qu'il aime avant tout que les objets peints aient l'air, comme on dit, de sortir du cadre ; un autre est émerveillé des jeux de la lumière et des vives oppositions du coloris; un autre observe sous quelle face lesdits objets sont présentés ; il étudie leur contour dans l'ombre qui s'épaissit, et le suit au delà même des limites du tableau.

Chacun voit dans la virtuosité qui le flatte la qualité essentielle de l'art et le mérite principal de l'artiste, se souciant peu d'ailleurs que d'autres trouvent de l'intérêt dans ce qui le laisse lui-même indifférent.

Vous avez éprouvé ces impressions comme tout le monde, mes amis ; ne vous étonnez pas s'il y a entre vous quelques divergences d'opinion ; il s'en rencontre bien d'autres chez vos aînées les grandes personnes.

Complexité de l'art pittoresque. — L'art pittoresque n'a pas la belle simplicité qui appartient à l'architecture et à la sculpture, mais aussi est-il plus varié dans ses moyens et plus riche dans ses effets. Cette complexité est caractéristique : elle nous donne la raison des procédés divers qu'emploie la technique,

et des impressions très différentes qu'un tableau peut produire sur les spectateurs. Il y a en vérité plusieurs arts dans la peinture, et on pourrait lui donner plusieurs dénominations suivant qu'elle est l'œuvre du coloriste ou du dessinateur, du luministe ou du plasticien. Pour rendre l'aspect de la nature et arriver à un certain degré d'illusion, le peintre a recours, si j'ose le dire, à plusieurs ouvriers d'humeur différente qui sont étonnés de collaborer ensemble, et de se trouver réunis dans la même personne — s'il en était autrement, je vous l'assure, ils ne s'entendraient jamais.

La ligne, le relief, la couleur sont les parures successives que le peintre donne à son œuvre avant de la présenter au public. Vous avez entendu parler de ce demi-dieu de la fable qui avait le pouvoir de changer de forme à volonté pour échapper aux étreintes de ceux qui le poursuivaient; eh bien! le peintre a aussi le besoin de se transformer comme Protée, non pour se dérober à la vue des mortels, mais pour satisfaire aux exigences du public, et pour se mettre au goût de tous et de chacun.

Son œuvre doit, à cause de cela, être abor-

dée à plusieurs reprises, et chaque fois soumise à des opérations nouvelles. Après avoir tracé sur la toile une indication sommaire des objets qu'il veut représenter, il doit, par un tissu de teintes, de couleurs, d'ombres opaques ou légères, donner l'apparence de la vie à ce qui n'était encore qu'un tracé préparatoire d'une signification toute conventionnelle; et ce travail, fait en dernier lieu, frappera d'abord les yeux du spectateur, laissant oublier le travail qui l'a précédé.

Ces opérations se succèdent dans un ordre qui varie à mesure que les études deviennent plus approfondies. Il n'est pas possible de coordonner rigoureusement les procédés de la pratique; mais la théorie reconnaît dans l'art plusieurs éléments primordiaux, et peut faire abstraction de chacun d'eux pour l'étudier en particulier; c'est ce que je vais essayer de faire en peu de mots en commençant par le *dessin*.

Le dessin. — Pour donner une définition du dessin, nous dirons qu'il est l'expression *élémentaire* de la forme au moyen des délinéaments extérieurs; et nous ajouterons que cette expression élémentaire reçoit son com-

plément quand on y ajoute le relief au moyen de la lumière et de l'ombre.

Étant donnée la surface blanche qui sera le tableau, il est évident que cette surface ne peut recevoir d'emblée sous le pinceau de l'artiste les touches et les teintes dont l'ensemble offrira une signification pour l'œil; un travail graphique est aussi nécessaire pour l'exécution d'un tableau que l'échafaudage pour la construction d'un édifice.

Le travail graphique. — Si vous avez à représenter un paysage éclairé par le soleil, il faudra déterminer la place que celui-ci occupe dans le champ du tableau ou en dehors; il faudra marquer tous les points du paysage, maisons, rochers, cime des arbres, qui peuvent être touchés par ses rayons. Si vous avez à représenter un chemin qui fuit en s'éloignant du spectateur, vous ne manquerez pas, avant de figurer les objets qui se trouvent sur ce chemin, d'indiquer préalablement son parcours au moyen de lignes droites ou courbes qui iront se perdre à l'horizon, ledit horizon étant lui-même arrêté sur le tableau à une hauteur convenable.

La première opération du peintre est donc

une opération graphique. La ligne, dit-on quelquefois, n'existe pas dans la nature ; on ne la voit pas, elle est une abstraction ; je le veux bien, mais c'est une abstraction qu'il faut fixer par l'écriture. Quand l'amie d'un certain Grec nommé Dibutade marquait au charbon le contour de l'ombre portée sur le mur par le visage de son fiancé, quand Giotto traçait sur le sable le profil busqué de ses brebis, ils inventaient tous les deux l'art de peindre.

L'invention du dessin. — C'est en effet par l'invention du profil ou de la silhouette que le sentiment du pittoresque se traduit tout d'abord. Le même phénomène se produit soit dans l'évolution de l'art, soit dans l'éducation de l'individu. Vous avez peut-être remarqué au Louvre que dans les bas-reliefs Égyptiens et Assyriens les pieds des personnages sont constamment placés de profil sur une ligne horizontale alors même que le corps est vu de face ; quelle est la cause de cette anomalie ? C'est que les artistes primitifs cherchaient uniquement à représenter les objets par leur ligne la plus caractéristique qui est le profil ; ils ne pensaient pas à faire

concorder le mouvement de chaque partie avec celui de l'ensemble, et ne craignaient pas de donner — n'est-ce pas ici le cas de le dire ? — une entorse à la vérité.

Ainsi procèdent les enfants dans leur inexpérience. J'en ai connu un de votre âge, mes amis, qui, ne sachant faire que le profil, et voulant cependant donner deux yeux à sa figure, n'avait rien trouvé de mieux que de mettre les deux yeux du même côté.

La ligne. — Le dessin n'est pas seulement le point de départ, il reste la partie la plus élevée, la plus intellectuelle de l'art du peintre. Il en est la tête, il en est le cerveau... L'impression que produit sur nous le caractère graphique des objets pénètre avec le temps et se grave profondément dans notre souvenir. Voyez-vous cette ligne sinueuse qui, naissant sous l'attache du bras, fait ressortir avec grâce la forme opulente de la hanche et le mouvement rhythmique du bassin, puis descend jusqu'au sol où est attaché solidement le pied ? C'est la *Vénus de Milo*, la plus belle des antiques. Du fond de la galerie elle appelle le regard et vos yeux seraient frappés par cette ligne caractéristique quand même

la statue serait mêlée avec d'autres figures. Voyez ailleurs cette femme à demi couchée, vue de dos, appuyée sur son coude, et tournant la tête vers le spectateur. A partir de l'épaule gauche le torse et le bassin s'unissent en une seule et même courbe, et de l'autre côté une deuxième ligne, gracieusement renflée, dessine la seconde moitié du corps depuis la hanche jusqu'aux orteils ; c'est l'*Odalisque* d'Ingres, dont les formes nobles et élégantes sont comme résumées par la combinaison de ces deux lignes maîtresses. Le peintre s'est évidemment attaché à les obtenir : il a cherché à quelle hauteur il fallait redresser le buste, à quel point allonger la jambe ; et ce n'est pas sans quelque exagération anatomique qu'il est arrivé au résultat désiré. Placez à côté de la *Vénus* et de l'*Odalisque*, le *Doryphore* de Polyclète ou le torse puissant auquel on n'a pas encore pu donner un nom, vous verrez les contours se heurter, les saillies se relever, et la force masculine faire contraste avec la souplesse féminine. Vous connaissez le buste d'aspect dur et sévère qu'on appelle *Brutus l'Ancien*. Si vous l'avez vu une fois vous ne l'avez pas oublié ; vous vous souvenez de ce regard fixe, de ce masque aux angles droits,

aux méplats larges, de cette bouche aux lèvres minces que n'ont jamais plissées ni la crainte, ni le sourire, ni la pitié. N'est-il pas vrai que cette tête est pleine d'expression dans son impassibilité apparente?

Aimez-vous les beautés de la nature, et n'êtes-vous pas de ceux qui ne trouvent de la poésie que dans les effets de brouillard? Gravissez par un temps clair une des collines du Mâconnais, et voyez la silhouette du mont Blanc se détacher en gris sombre sur le ciel empourpré par le soleil couchant. Vous pouvez visiter la montagneuse contrée, vous égarer dans ses vallées afin d'en rapporter de précieux souvenirs : toutes les fois que vous l'entendrez nommer vous aurez devant les yeux cette belle ligne dentelée qui en dit autant à l'imagination qu'un tableau achevé.

L'expression. — Ce n'est pas assez de dire que le crayon du dessinateur nous donne la forme extérieure des objets — *ars formosa* — il nous donne encore l'âme des choses ; il saisit l'aspect d'un nuage, l'encolure faible ou puissante d'un animal, le caractère doux ou violent d'un visage humain. Avec quelques délinéaments l'artiste nous donne une image

de la forme et l'idée de la vie renfermée dans cette forme impalpable. Nous parlions tout à l'heure du Brutus et nous disions que sa bouche est pleine d'expression ; eh bien ! elle est faite d'une ligne droite et horizontale ; on pourrait la tracer avec la règle et le compas.

La faculté que nous possédons de comprendre le rapport des lignes, et de saisir les formes innombrables auxquelles elles donnent naissance par leurs combinaisons, est analogue aux autres facultés sensorielles auxquelles nous devons la perception des couleurs, ou des odeurs, ou des sons : la Nature l'a donnée d'une manière assez égale à tous les hommes non seulement pour leur être utile dans la conduite de la vie, mais aussi, il est permis de le croire, afin qu'elle soit pour eux une source de nobles jouissances. Tous les hommes savent distinguer la ligne droite de la ligne courbe, même ceux qui ne distinguent pas bien le vert du bleu ou le parfum des jacinthes de celui des narcisses.

Le sentiment graphique. — Cette faculté, que nous appellerons le *sentiment graphique*, réside toute entière dans l'imagination. Elle

guide constamment la main du dessinateur. Lorsque celui-ci a regardé attentivement son modèle, l'image demeure devant ses yeux comme il arrive après qu'on a fixé un moment le soleil, et il en trace une sorte de calque sur le papier ou sur la toile de son tableau. S'il n'a pour modèle que les formes déposées dans sa mémoire, il les reproduit en donnant toute liberté à sa fantaisie. Tantôt l'imagination met au bout de son pinceau l'étincelle qu'il vient de voir briller dans un regard, tantôt elle démêle parmi les traits confus de son crayon la forme des spectres qui passeront devant les yeux d'une lady Macbeth ou d'une Phèdre expirante (*Note A, à la fin du volume*).

Tous les arts graphiques (ou plastiques, car les deux appellations sont équivalentes) sont fondés sur le dessin. Dans la parenté qui les unit, la peinture trouve un élément de solidité et d'exactitude qui l'empêche de s'égarer dans le vague des formes indéterminées ; de leur côté l'architecture et la sculpture empruntent à la peinture un air de vie qu'on pourrait appeler *le sel du pittoresque*.

La sculpture. — La sculpture, art austère, plus ancien que la peinture, nous montre la

forme réelle et tangible ; mais quand l'artiste statuaire veut se donner une première idée de son œuvre, encore à l'état de rêve, il fait un croquis, c'est-à-dire un dessin rapide, un peu vague, incorrect peut-être, mais déjà expressif, et présentant sous son principal aspect le personnage ou le groupe qu'il veut créer. L'album du sculpteur comme celui du peintre, est plein de ces ébauches où les amateurs recherchent curieusement la pensée originale de l'artiste.

L'architecture. — L'architecture vit, elle aussi, par le dessin. Plus que tout autre art elle possède le caractère d'exactitude qui appartient à la science des mesures. Mais, quelque importante que soit la part de la géométrie dans le travail de l'architecte, celui-ci trouve le meilleur de ses inspirations dans le sentiment de la forme et de la ligne ; il ne la perd jamais de vue dans ses calculs et dans ses combinaisons. Avant d'employer le compas et la règle de proportion, il se sert de l'instrument graphique par excellence, c'est-à-dire du crayon, pour exprimer librement sa pensée.

On sait comment a été faite l'invention du chapiteau, cette partie supérieure de la

colonne, qui semble, pour soutenir le toit de l'édifice, écarter ses bras en même temps qu'elle va toucher du front l'architrave. Pour lui donner un motif pittoresque, on s'est adressé aux figures géométriques, aux objets usuels, au volumen ou rouleau de papyrus, et surtout à des formes végétales telles que la feuille gracieuse de l'acanthe. Plus tard la voûte et la coupole furent mises en usage non sans avoir été imaginées par la fantaisie du dessinateur bien avant d'être réalisées par le génie de la construction. Vous pouvez voir dans les estampes — car il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Athènes — quel parti les Grecs ont su tirer de la ligne droite dans le bel ensemble que forment les monuments pressés les uns contre les autres sur l'Acropole, où ils semblent appeler de loin et inviter le voyageur.

Le dessin possède, comme la mélodie, un charme pénétrant; il réserve ses enchantements à ceux qui ne se sont point laissé arrêter par la froideur du premier moment. C'est ainsi, Mesdemoiselles, que la femme douée des qualités du cœur et de l'esprit sait retenir auprès d'elle ceux dont elle a un moment attiré l'attention.

De tout temps les arts du dessin ont produit chez nous une ample moisson de belles œuvres ; l'art graphique est un art essentiellement français. Nos yeux sont peut-être moins sensibles que d'autres à la lumière et à la couleur, à l'harmonie musicale ou pittoresque ; mais tout ce que *l'esprit de finesse* réuni à *l'esprit géométrique* offre de ressources pour exprimer la réalité plastique a été connu de nos grands maîtres, exacts logiciens de l'art perspectif et fidèles interprètes de la nature.

Cependant, eût-on le savoir d'un Flaxman ou d'un David, le travail linéaire ne peut donner une idée complète de la forme si l'on n'y ajoute l'effet produit par le modelé. Il faut montrer la lumière venant frapper les objets, glissant entre les surfaces et les touchant de nouveau par le choc en retour, laissant dans l'ombre les parties qui se dérobent, et dans la pénombre celles que les rayons n'atteignent qu'obliquement. L'œil s'habituant à ce langage de l'ombre et de la lumière lit couramment la forme comme dans le plan en relief le mieux dressé. Sans l'accompagnement du clair-obscur, le dessin le plus savant, le plus riche

d'invention, ne parle pas assez à l'imagination pour l'émouvoir ; il est tristement énigmatique comme la muraille plate qui enserre les palais orientaux. C'est pourquoi le premier soin du peintre pour rendre son ébauche intelligible est de *masser* ses groupes et ses personnages importants ; un artiste bien avisé ne fait pas voir au public sa composition tant qu'elle est indiquée par un simple trait de noir ou de blanc.

Le clair-obscur. — Grâce au *clair-obscur* — car c'est par cette appellation ingénieuse que l'on désigne la seconde partie de notre art — la peinture peut lutter avec la sculpture elle-même sur le terrain de la plastique ; elle possède le relief, et le relief commence à donner une idée de la vie. Avec quelques touches de bistre, l'artiste a campé son personnage ; il va marcher « dans sa force et dans sa liberté ». Allez voir parmi les dessins exposés au Louvre ceux de notre grand peintre Poussin : Voyez combien ces figures sommairement indiquées ont déjà de mouvement et de réalité : cela est pour vous faire comprendre la puissance d'un trait expressif et d'une ombre « mise en place ».

Le dessin coloré. — Le dessin ombré peut avoir quelque chose du charme qui appartient au coloris s'il exprime avec la forme mise en relief par la lumière la qualité et l'intensité de cette lumière elle-même. En ce sens on dit quelquefois d'un dessin ombré qu'il a de la couleur parce que l'effet lumineux y est ménagé comme il pourrait l'être dans une peinture. Une reproduction exécutée par la gravure ou par le procédé monochrome du camaïeu peut par contre atténuer certains défauts de l'original : l'aspect sévère du noir et blanc donne de la gravité à des tableaux dans lesquels une forte coloration serait indiscrète : il suffit pour s'en convaincre de voir les photographies de certaines fresques, qui sont souvent plus belles sur le papier que sur la muraille.

Le sentiment graphique n'est pas moins nécessaire au clair-obscuriste qu'au dessinateur. Il a peut-être plus d'importance encore dans la pratique du clair-obscur que dans celle du dessin ; car l'expression de la plasticité, ou, comme disent les Italiens, de la *morbidezza*, ne peut être suppléée par aucun tracé géométrique. Le dessinateur se règle dans son travail sur un point de départ convenu et sur

une ligne invariable qui est la verticale ; dans le clair-obscur le point de départ est variable : de l'extrême lumière à l'ombre la plus intense le peintre parcourt une échelle de tons mobile dont il peut placer où il lui plaît soit le commencement, soit le milieu ou la fin. Cette échelle peut être réduite aussi à un petit nombre d'échelons ou de teintes différentes ; car la puissance du modelé dépend de la justesse des rapports entre les plans qu'il exprime, et non de l'intensité absolue des teintes ; elle est toute dans l'économie qui coordonne les tonalités, et le clavier le moins étendu peut faire ressortir suffisamment les différences les plus délicates.

Relativité des effets dans le clair-obscur. — Les effets produits par le clair-obscur sont donc d'une nature toute relative. Le ton qui est lumière à une place serait obscurité dans une place différente. Entrez dans une cave, vos yeux n'y trouvent que ténèbres ; à peine peuvent-ils vous guider, peu à peu vous vous mettez au diapason, vous découvrez des éclaircies, vous voyez se dessiner la forme des objets, vous finissez par y voir clair. Quand vous irez au Louvre visiter les salles

nouvelles consacrées à Rembrandt, vous remarquerez deux petits tableaux représentant des philosophes qui se livrent à leurs réflexions près d'une fenêtre étroite comme un soupirail : en sondant du regard ces souterrains mystérieux vous en distinguerez par degrés toutes les parties ; vous verrez que chaque marche d'escalier reçoit la quantité de lumière qu'elle doit avoir ; vous verrez les « rayons et les ombres » se partager l'espace sans que jamais un écart du pinceau vienne rompre cette harmonie silencieuse. Rembrandt est en effet le poète de l'ombre vivante, le peintre qui a mis véritablement la clarté dans l'obscurité. D'autres peintres entendront autrement la lutte poétique entre ces deux sœurs rivales : voyez à l'occasion, parmi les œuvres de Prudhon, notre grand luministe, ces beaux dessins sur papier gris qu'il rehaussait d'une poussière blanche comme s'il y avait jeté à pleine main des rayons de soleil. Quel charme dans ces paysages élyséens peuplés d'êtres symboliques qui n'appartiennent à aucun temps, qui n'ont point d'âge, qui ont à peine un vêtement ! Ne croirait-on pas vivre chez les habitants du soleil ? D'autres peintures non moins séduisantes sont celles

où les teintes diaprées du prisme viennent se fondre en un ton général dont on ne sait comment qualifier la nuance. Telle cette admirable *Antiope*, la perle de notre musée, dont le corps d'ivoire se baigne dans une atmosphère dorée, œuvre pleine de suavité où l'œil ne rencontre ni vide ni éclat, où l'on admire l'accord de la lumière et de l'ombre amoureusement enlacées.

Les maîtres du clair-obscur peuvent être partagés en deux catégories ; les uns montrent les objets en pleine lumière pour en faire ressortir les formes et briller le coloris, les autres présentent ces objets du côté où ils se trouvent frappés d'une ombre favorable au mystère ; les premiers font saillir hors d'une atmosphère brumeuse les parties qu'ils veulent mettre en relief ; les seconds, prenant l'ombre pour point de départ, font dériver le modelé d'un côté vers une lumière plus ou moins frisante, de l'autre vers un reflet plus ou moins énergique. L'*Antiope* est un magnifique exemple de la première manière ; la *Vengeance divine* de Prudhon est un exemple non moins remarquable de la seconde. Quand le motif lumineux est heureusement trouvé, le tableau possède la vie parce qu'il possède

l'harmonie. On pourrait plonger l'*Antiope* dans un bain de bitume ; sa beauté n'en serait pas altérée ; elle en ressortirait brillante comme un coucher de soleil de Claude Lorrain.

La Fontaine nous conte l'histoire d'un satyre dont la bouche souffle tantôt le chaud, tantôt le froid. Le clair-obscur fait la même chose que ce satyre. Voulez-vous faire venir en avant tel objet ? Une ombre pourra suivant le cas lui donner le relief désiré. Voulez-vous éloigner cet autre objet qui semble trop rapproché du spectateur ? C'est encore une ombre ou une pénombre qui produira l'effet voulu. Le même ton, suivant l'occurrence, fera le rapprochement ou l'éloignement des objets.

L'œil du peintre. — A quoi donc se fier, dites-vous ? Il faut se fier à *l'œil du peintre*, à cette seconde vue dont nous avons parlé ; il faut savoir mesurer par le sentiment l'intensité de l'ombre comme le satyre savait mesurer la force de son souffle. Quant au calcul, il y perdrait ses équations.

LA TECHNIQUE

II

Mes chers amis,

Le coloris. — Le coloris est la grande parure de l'art pittoresque. Il est le premier et le dernier mot de l'art, je veux dire — entendons-nous bien — le dernier mot que le peintre dit à son œuvre, et le premier que cette œuvre dit au spectateur. Dans une salle garnie de peintures, l'harmonie produite par les couleurs frappe avant toute chose les yeux du visiteur. Quand on sort de Chantilly, on a dans la tête l'impression de cette simare jaune d'or que Delacroix a donnée à son doge Foscari et qui est la note dominante, le *leit motive* du tableau. Au palais Pitti, à l'entrée d'une petite salle les yeux sont attirés par le portrait d'une jeune patricienne en costume bleu clair relevé de broderies dorées

au milieu desquelles brille la plus fraîche carnation : ce sont des nuances qu'il est assez difficile d'accorder ensemble ; cependant grâce au génie du peintre, grâce peut-être à la teinte donnée au fond, elles forment une symphonie admirable. Ainsi doivent être vêtues les femmes dans le paradis — si toutefois elles y sont vêtues, car dans le cas contraire il faudrait non le pinceau du Titien mais plutôt celui de Rubens pour leur donner la plus éclatante des parures.

Si vous voulez en savoir davantage, vous visiterez au Louvre la galerie de Médicis; et vous regarderez parmi les dieux assemblés le corps éblouissant de la *Vénus Olympienne.*

C'est au prestige de la couleur que la peinture doit d'être populaire entre tous les arts plastiques. Les œuvres qui possèdent son attrait souverain appellent autour d'elles le public de nos expositions. Avant même d'avoir examiné le sujet, le spectateur se trouve séduit. Dans nos musées, certains tableaux mal composés, ou d'une exécution incorrecte, sont admirés parce que ces défauts disparaissent devant leur grande puissance décorative.

Jusqu'à ce que la couleur couvre la toile l'œuvre du peintre est comme une gemme

renfermée dans sa gangue, ou comme une fleur qui ne s'est pas encore ouverte. Pas de coloris, pas de joie pour les yeux : une belle harmonie de tons nous fait passer le même frisson de plaisir qu'un touchant accord d'une œuvre symphonique. Le langage usuel en fait foi. On dit couramment en assimilant l'art du peintre à l'art musical : le chant de la teinte dominante, le dessin d'un accompagnement, la couleur locale d'une cantilène ; les mêmes expressions servent à caractériser ces deux arts favoris qui enflamment l'imagination et qui semblent ouvrir devant elle une échappée sur l'idéal.

De même que les sons et les parfums, les couleurs ont une singulière puissance d'évocation. Certaines nuances répondent à nos pensées les plus intimes ; la colère voit rouge ; la peur voit bleu ; certaines associations de teintes frappent nos yeux à l'âge où rien n'échappe, et nous laissent une impression ineffaçable ; telles ces chansons que nous avons gardées dans l'oreille depuis notre enfance et qui à l'occasion réveillent en nous une série de souvenirs.

Caractère relatif des teintes. — Plus encore

que le clair-obscur, le coloris est une question de relation entre les tonalités. La valeur d'une teinte n'existe que par son rapport avec les teintes qui l'entourent. Déposée sur une palette elle a une signification incertaine : il faut qu'elle soit placée dans son milieu pour être jugée. Telle couleur qui paraît brillante n'est que criarde si elle est employée à contre-sens ; telle qui semble pâle et sans accent devient forte ou délicate dans un milieu où on la fait intervenir à propos. (*Note B, à la fin du volume*).

Si nous écoutons les enseignements que nous donne la nature, nous voyons qu'elle emploie les mêmes couleurs pour faire briller les fleurs et pour faire reluire la soie ou les métaux ; elle compose avec des teintes presque identiques l'harmonie fraîche des primevères au printemps, et à l'automne l'harmonie chaude des chrysanthèmes. Elle donne pour fond à ses tableaux un bleu argentin dans le ciel et une verdure profonde sur la terre. On a reproché à Bernardin de Saint-Pierre d'avoir, pour démontrer l'existence de Dieu, placé parmi les causes finales la belle économie des teintes répandues dans la nature. Il faut bien reconnaître cependant que si ce n'est pas le hasard

c'est un artiste, et le plus grand de tous, qui a combiné le spectacle de l'univers.

L'infinité des teintes. — Le sentiment de la couleur est un don de la nature plus spécial encore que le sentiment de la plasticité et que celui de la ligne. On peut devenir dessinateur par le travail, mais on naît certainement coloriste. Ici point de ligne verticale qui sert de régulatrice pour toutes les lignes quelconques; point d'échelle mobile qu'il suffit de hausser ou de baisser et dont on peut rapprocher ou écarter les échelons; les rapports des teintes entre elles sont un infini dans d'autres infinis: c'est, suivant l'expression de Pascal, un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

Dans la phalange des coloristes il est difficile d'établir des catégories. Chacun d'eux montre un amour plus ou moins exclusif pour telle ou telle note, pour telle ou telle opposition de tons. Quelques-uns, pour ménager la transition entre des couleurs trop entières, les relient au moyen de nuances souples et de tons rompus, à peu près comme le clair-obscuriste fait voisiner en paix les ombres et les lumières par l'intermédiaire des demi-teintes.

D'autres opposent à des notes pâles ou sombres l'éclat d'une brillante fanfare : ainsi certains poètes, et plus que tout autre notre Victor Hugo, ce grand coloriste de la plume, après avoir tenu le lecteur dans l'attente, termine de longues énumérations par un mot retentissant. Delacroix ébauche ses toiles en courant d'une extrémité à l'autre de la palette; puis, passant en revue ces tons un peu discordants, il subordonne ceux-ci à ceux-là, imitant la nature qui sacrifie l'être plus faible au développement du plus fort. Rubens prépare ses tableaux avec des couleurs chaudes et transparentes, puis il introduit des teintes franches dans ce fond qui les harmonise. Titien, moins brillant mais plus vigoureux, vise non à la variété des teintes mais à la puissance de l'effet et à la forte impression de l'ensemble.

Le poète, le musicien, le coloriste, peuvent prendre beaucoup de licences ; ils sont toujours absous par ceux qu'ils ont séduits. La critique sévère peut mal noter un tableau dont le sujet serait funèbre et dont la coloration serait réjouissante; elle peut blâmer le statuaire qui se dispense de vêtir ses figures de héros, ou trouver mauvais que tel person-

nage d'un drame musical vienne conter sa douleur avec des trilles mal appropriés à la situation : le dilettante n'a point de peine à pardonner ce manque de logique; il permet au peintre de le charmer avec l'harmonie de couleurs qu'il préfère, et au chanteur de faire valoir en toute occasion les plus belles notes de son registre.

La peinture, grâce à la magie du coloris, réussit à rendre certains effets qui ne sont pas du domaine de la plastique, et à leur faire produire une vive impression pittoresque : l'aspect des saisons, l'effet du soleil levant ou couchant, et même, ce qui est plus audacieux, du soleil vu de face et dans toute sa force, témoin Claude Lorrain. Nous irons voir ensemble, mes amis, dans la galerie française du XIXe siècle les paysages délicieux de Corot, et ceux de Daubigny dans la galerie Thomy Thierry; nous nous arrêterons surtout devant l'admirable toile de Troyon qui représente des bœufs allant au labour sous le soleil brumeux d'une matinée d'automne ; vous vous croirez transportés au milieu des champs et vous frissonnerez devant cette plaine d'où s'élève le brouillard humide des terres labourées.

Les œuvres dont on aime à s'entourer dans son intérieur sont presque toujours celles dont le coloris fait le principal mérite. Sans parler des tableaux de fleurs dans lesquels il est évident que cette qualité doit passer avant toute autre, une toile dont le coloris est brillant n'est jamais à dédaigner. Une muraille nue devient parlante et joyeuse quand on y accroche un cadre formé d'un mince filet d'or, dans lequel est peint un buisson d'épine rose, ou une corbeille de fruits entourés d'une riche vaisselle. Mais, me direz-vous, n'est-il pas plus agréable de voir ces objets eux-mêmes étalés sous un ciel véritable, d'en avoir la vue, et avec la vue le plaisir de sentir leur parfum et de les goûter par avance ? A cela, mes petits gourmands, je ne sais que répondre. Si l'on vous donnait à choisir entre tel tableau de Chardin ou de Van Huysum et la possession réelle des objets qui s'y trouvent si bien peints, laissez-moi croire que vous préféreriez posséder l'œuvre du maître. Je n'en dirai pas autant des oiseaux qui venaient (dit-on) picorer les grappes de raisin peintes sur la muraille par Apelles ; ils durent se retirer déçus et fortement mortifiés. Mais ce n'est pas pour eux que je parle.

L'exécution. — Disons maintenant quelques mots de l'exécution proprement dite, c'est-à-dire du métier. Et ne trouvez pas le mot de métier déplacé, car la pratique d'un art commence toujours par l'étude d'un métier. C'est ce qu'oublient trop souvent certains amateurs et même certains critiques d'art lorsqu'ils passent dédaigneusement sous silence la bravoure du praticien. Ingres disait à ses élèves que le métier c'est l'antichambre et que l'art c'est le salon.

Rivalité entre les agents de la technique. — Nous sommes entrés dans l'atelier du peintre et nous ne le quitterons pas sans avoir vu comment se mettent à l'œuvre les ouvriers de l'exécution, ces intéressants associés dont nous avons parlé : le dessin, le clair-obscur et le coloris. Ils doivent, avons-nous dit, travailler de concert pour produire une œuvre homogène; or quelquefois, animés d'un esprit exclusif, ils sont disposés à empiéter sur le terrain l'un de l'autre. Par exemple le dessin — c'est toujours par lui qu'il faut commencer — voudra attirer l'attention du spectateur sur tel objet ou sur tel personnage : plus préoccupé de chercher un trait

pur que de produire l'illusion pittoresque, il usera de la silhouette, c'est-à-dire qu'il fera ressortir la ligne caractéristique de sa figure et l'enlèvera en brun sur un fond clair, ou en lumière sur un fond obscur; mais il abusera s'il applique ce procédé à tous les personnages ou s'il veut, étant donné un personnage quelconque, en faire ressortir également toutes les formes. Il importe en effet de conserver à l'œuvre son unité, et pour cela il faut, en faisant à propos certains sacrifices, subordonner le traitement du détail au bon effet de l'ensemble, afin que chaque chose attire l'attention, mais en raison seulement de son importance. Il faut de plus — c'est la loi du clair-obscur — que l'air paraisse circuler librement autour des corps, et que l'intérêt scénique ne se montre pas en désaccord avec la gradation des plans.

Le dessin devra donc, dans certains cas, laisser le premier rôle à un autre acteur, et le peintre ne s'attardera pas dans une étude trop exclusive des lignes, étude qui, en faisant négliger celle des reliefs, nuirait à l'expression de la *vérité vraie*. Au reste le peintre a pu au besoin se livrer à des études préparatoires en dehors du tableau avec ou sans le

secours de la nature et du modèle vivant : dans les compositions de quelque importance l'emploi de ce moyen est indispensable parce qu'il laisse ultérieurement toute liberté au pinceau. C'est le procédé de la division du travail appliqué à la peinture. Tout le monde connaît les fameux cartons d'Hampton-Court que Raphaël destinait à être exécutés en tapisserie et qui, n'ayant pas été reproduits de cette manière, sont restés des œuvres définitives.

Le clair-obscur, de son côté, a pour devoir d'ajouter un effet lumineux au travail linéaire, et de concourir avec lui à l'expression de la forme. Mais, compagnon peu obéissant, il a une tendance à faire toute la besogne par lui-même et à se rendre indépendant de celui qui doit être son guide. Le dessin paraît souvent à de jeunes praticiens une étude fastidieuse qui entrave ou retarde la recherche de l'effet pittoresque. Dans la nature, disent-ils, il n'y a que des *valeurs de ton*. Pourquoi ne pas s'attaquer directement à ces valeurs ? Pourquoi chercher à comprendre là où il n'est besoin que de voir ? L'artiste inexpérimenté qui écoute une telle suggestion a presque toujours lieu de s'en repentir; quand il se met

en tête de supprimer toute construction préalable et de pratiquer directement la mise en place, il recule la difficulté sans la rendre plus facile à résoudre, parce que la mise en place n'empêche pas d'avoir à chercher la forme, et qu'on peut se mettre dans la nécessité de reprendre son travail en sous-œuvre.

Le praticien irait donc à l'encontre de la sage méthode s'il prétendait attaquer directement la forme par le clair-obscur, sauf dans quelques cas exceptionnels où le relief présente seul de l'importance. La raison nous dit que le modelé est un frère cadet né assez longtemps après le dessin linéamentaire; et nous voyons en effet que les peintres primitifs comprenaient mal les ombres et plus mal encore les demi-teintes. L'art d'envelopper les formes saillantes d'une atmosphère qui va s'épaississant à mesure que ces formes se dérobent, cet art délicat a commencé de fleurir non pas sans doute aux époques de décadence, mais aux époques avancées de renaissance artistique. Les Corrège et les Rembrandt sont venus longtemps après les Fiesole et les Mantegna; la naïveté des primitifs ne va jamais sans quelque sécheresse; au contraire dans les écoles où l'art commence à

se corrompre on voit le peintre forcer l'expression du modelé et exagérer les effets de la perspective aérienne.

Rôle modérateur du clair-obscur. — Ce que nous avons dit pour le clair-obscur dans ses rapports avec le dessin est vrai également pour le coloris à l'égard du clair-obscur. Lui aussi, le coloris, doit se tenir dans ses justes limites ; il ne doit pas oublier que le centre de gravité de l'art pittoresque est du côté de la forme. (*Note C, à la fin du volume*). Le peintre coloriste voit dans son œuvre une symphonie à composer pour le plaisir des yeux ; il n'aime pas faire de sacrifices à l'économie du clair-obscur ; il ne veut pas qu'une seule de ses notes soit muette dans le concert général. Dès lors il arrive que des tons discordants se heurtent l'un contre l'autre et que l'œil du spectateur se fatigue ne trouvant pas où se reposer. Quand l'unité de la composition est rompue par l'intempérance du coloris, c'est donc au clair-obscur qu'il appartient de lui servir de modérateur comme il l'a fait pour le dessin.

Il ne suffit pas, vous le voyez, d'ajouter la couleur à la forme, il faut savoir les marier

ensemble. La nature est toujours harmonieuse parce qu'elle est la vie et qu'elle est inépuisable dans ses ressources; mais les moyens du peintre sont limités. La teinte donnée à un objet quelconque peut, selon qu'elle est bien ou mal calculée en vue de la perspective aérienne, aider à faire comprendre les divers plans du tableau, ou au contraire y amener de la confusion. Par exemple, dans la nature le jaune, teinte lumineuse par excellence, garde son éclat, même à une grande distance; au contraire le rouge s'obscurcit sensiblement par l'effet de la couche d'air interposée. On comprend sans autre explication que ces particularités ont leur importance pour l'exécution et pour la composition même du tableau. On en voit certains exemples dans les œuvres de Poussin, qui est pourtant le moins coloriste des peintres.

En outre les couleurs, rayonnant l'une sur l'autre par suite de leur juxtaposition, peuvent s'exalter ou se neutraliser réciproquement. Un vert pâle au milieu de notes rouges deviendra à quelque distance un gris; un orangé sera noirâtre sur un fond bleu de ciel. Grâce à ces effets de radiation, le peintre peut composer les nuances de l'ombre et de la

lumière de façon à éviter le danger de tomber dans le noir et dans l'incolore ; il doit aussi se préoccuper du genre de lumière qui éclaire le panneau sur lequel sera placée sa peinture. Ce sont les mille secrets dont savent user les coloristes habiles ; mais il y faut apporter autant de tact que de hardiesse ; les coloristes inexpérimentés dépassent la mesure dans un sens ou dans l'autre, et il en résulte que leur peinture paraît tantôt dure, tantôt creuse et manquant de corps.

Réaction des tons et des couleurs l'une sur l'autre. — Je ne veux pas, mes amis, vous faire une leçon sur le coloris ; l'art du coloriste est certainement celui qui s'enseigne le moins par raison démonstrative, surtout si l'on n'est pas en face du tableau avec la palette à la main. Mais vous avez bien compris comment la couleur, le dessin et le clair-obscur peuvent s'entr'aider ou au contraire se nuire réciproquement : s'entr'aider en ce que si l'un vient à faiblir les deux autres peuvent jusqu'à un certain point remédier à son insuffisance en vue du résultat final ; se nuire en ce que chacun de ces éléments, devant la réunion, j'allais dire devant la coalition des deux autres,

peut faire sentir son absence d'une manière fâcheuse. Le peintre transigera donc avec leurs exigences, sinon il courra le risque de les laisser l'un ou l'autre en souffrance. On voit en effet des peintres mettre un coloris fantaisiste dans un dessin agréable, et puis laisser coloris et dessin s'arranger comme ils peuvent en se passant de modelé et de perspective aérienne. C'est ce qu'ont fait de notre temps Chasseriau, Couture, Gustave Moreau et d'autres artistes habiles et passionnés pour leur art, qui, s'ils avaient mieux entendu les enseignements de la nature, auraient été des peintres accomplis. C'est ce qu'a fait à une autre époque et dans un esprit différent Louis David qui, dédaignant le coloris, se croyait quitte envers la vérité lorsque dans un dessin correct et savant il avait mis un modelé lourdement sculptural. Il faut se méfier des abstracteurs de quintessences; c'est Rabelais qui nous le dit.

Des sacrifices à faire volontairement. — Les partis pris exclusifs sont fâcheux dans la peinture à l'huile, parce qu'elle exige plus que toute autre une représentation adéquate de la réalité; mais ils peuvent convenir dans

d'autres genres tels que la fresque où le peintre ne prétend pas faire illusion par la couleur, la décoration des appartements où l'on supprime généralement le clair-obscur, l'illustration humoristique et la caricature où l'on se contente d'un simple trait indiqué avec esprit. Sans aller jusqu'à passer sous silence un des éléments essentiels de la technique, le peintre peut avoir recours à des subterfuges plus ou moins heureux afin de suppléer à l'insuffisance de ses moyens. En certains cas il doit atténuer ses effets et modérer ses expressions; dans d'autres cas, il vaut mieux frapper fort que frapper juste. L'art qui reproduit les apparences est une tromperie perpétuelle : le peintre ne copie pas, il interprète. Chez les grands coloristes, chez Titien, chez Véronèse, et chez Delacroix, l'atmosphère est supprimée parce qu'un ton neutre ou vaporeux ôterait de la vigueur à leur coloris; aussi le ciel dans leurs tableaux ressemble-t-il souvent à une tapisserie d'étoffe bleue ou verte tendue derrière les personnages. Chez le paysagiste Corot les lointains ont une teinte délicieusement fine et légère, mais à la condition que tout le premier plan, terrain et feuillages, soit comme noyé dans une boue roussâtre.

Chez Ingres, au contraire, tout est gris : on modèle plus facilement dans la gamme grise parce qu'on peut monter et descendre l'échelle qui va du blanc au noir sans se préoccuper du bleu ou du vert, ni du froid ou du chaud.

Le froid et le chaud. — Je dis du froid ou du chaud : ce sont en effet les deux notes qu'emprunte dans l'écrin du coloriste le peintre qui se voue plus particulièrement à chercher la poésie par le clair-obscur. L'entente parfaite des oppositions entre les tons froids et les tons chauds permet au peintre de ménager les ressources de sa palette tout en donnant une certaine vie à sa peinture. Le ton bleu du ciel prête aux objets éclairés en plein air une teinte douce et argentée qui contraste avec la chaleur des reflets venant de la terre; c'est là ce qui rend si « nature » l'exécution des Franz Hals et des Vélasquez; si au contraire la lumière du ciel est tamisée par l'écran naturel des nuages, ou si l'on se sert d'un réflecteur placé à dessein, on a les belles carnations vénitiennes dont l'éclat rappelle celui de l'or ou du bronze. En voyant les œuvres de ces peintres harmonistes on se demande

s'ils ne sont pas plus coloristes que les coloristes eux-mêmes.

Le ton local. — La difficulté est surtout dans la recherche du ton local, c'est-à-dire de la teinte composite formée par la coloration propre de l'objet modifiée par l'influence du milieu où ledit objet se trouve placé): problème qu'ont sans cesse à résoudre les peintres de sujets de plein air, les peintres de fleurs et surtout les paysagistes.

C'est une chose singulièrement compliquée que la peinture, mes amis, et, pour y exceller en tout point, il faut changer souvent, comme l'on dit, son fusil d'épaule. Et je ne parle pas ici des questions étrangères à la technique, telles que l'obligation de suivre un programme imposé, l'insuffisance des instruments de travail, les conditions climatériques ni de bien d'autres difficultés qu'on ne soupçonne pas avant d'être engagé dans la forêt. Il arrive que l'artiste se trouve en présence de nécessités techniques inconciliables et qu'il est obligé de les tourner, ne pouvant les aborder de front : il doit alors se résigner à des sacrifices quelquefois cruels. L'art de faire des sacri-

fices, c'est, avec la science des oppositions, tout l'esprit du peintre en matière d'exécution; il faut, en peinture comme en diplomatie, savoir forcer l'expression de la vérité sur un point et sur d'autres faire habilement le silence. Le peintre est un homme qui parle au besoin plusieurs langues et qui se sert de celle qui exprime le mieux sa pensée du moment. Avant même de commencer son œuvre il doit savoir sur quelle partie il appellera l'attention du spectateur — je ne dis pas sur quelle partie du tableau, mais sur quelle partie du métier — et sur quelle autre il pourra se tenir pour content à moins de frais. A lui de consulter, comme dit Boileau, « son esprit et ses forces ».

L'artiste à la fois génial et expérimenté, qui serait pleinement à la hauteur de sa tâche, celui qui n'a jamais existé et qui n'existera jamais, saurait s'adresser tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ces interprètes; il leur ferait jouer leur partie ensemble ou à tour de rôle comme dans un concert bien ordonné : chaque coup porterait, aucun effort ne serait paralysé par un effort contraire... Mais ne nous perdons pas dans les régions de l'utopie.

LA TECHNIQUE

III

Mes chers amis,

La touche ou la facture. — La théorie distingue trois parties dans l'art du peintre, mais la pratique en ajoute une quatrième, à savoir la touche ou la facture : celle-ci constitue la partie en quelque sorte mécanique du métier, elle joue un rôle subordonné auprès des trois premières ; mais si on ne lui donne pas l'attention nécessaire en temps utile l'art périt par la base, c'est-à-dire par l'insuffisance de l'ouvrier.

L'habileté dans le maniement du pinceau ne vient pas sans demander un assez long apprentissage. Poussin dit dans une de ses lettres qu'on acquiert sûrement avec le temps une assez bonne manière de peindre ; cela est vrai, mais il faut savoir — et on l'ignore quand

on n'a pas manié la brosse — à quel point la maladresse du pinceau contrarie les efforts de l'artiste qui n'a pas su se rendre maître de cet instrument. On n'en use pas avec les opérations de la pratique comme avec les principes de la théorie, en les divisant et les subdivisant à volonté. A certains moments de son travail, il faut que le peintre donne, d'un seul coup, et sur le point voulu par l'ordonnance du tableau, le ton juste et la couleur définitive, et à ces moments-là une touche maladroite peut tout gâter.

L'étude de la touche présente un autre écueil pour les jeunes praticiens. Frappés dès l'abord de l'obstacle qu'ils rencontrent dans le maniement de la brosse, on les voit négliger le dessin dans lequel ils se croient bien assez instruits, et s'appliquer uniquement à chercher un tour de main qui produise l'effet d'une exécution savante ; ils acquièrent ainsi une habileté de facture qui leur fait illusion à eux-mêmes ; mais le véritable modelé, sans parler du dessin et du coloris, leur demeure toujours inconnu.

Cette virtuosité du peintre a un nom dans l'argot des ateliers : on l'appelle *la patte*. Le peintre Ducornet *né sans bras*, dont vous avez

peut-être entendu parler, peignait fort adroitement avec le pied — je l'ai vu travailler dans son atelier — ce n'était certainement pas la facilité qui lui manquait : il avait, disait-on, « une patte d'enfer ».

L'importance exagérée donnée à la facture dénote le plus souvent une vocation peu sûre d'elle-même. La perfection (perfection toute relative) atteinte trop tôt dans cette partie du métier est l'indice d'un talent qui menace d'avorter. Pour les personnes étrangères à la pratique de l'art cette maîtrise est un sujet d'admiration : elle les éblouit autant et même plus que les qualités solides et le savoir profond. Tel qui veut bien se croire capable de mettre sur une toile un dessin correct et un coloris convenable avouera son incapacité lorsqu'il faut se servir de la brosse ; il dira naïvement au peintre : comment faites-vous pour placer le ton comme il faut ? Ce qui équivaut à la fameuse question : « Comment faites-vous le mélange des couleurs ? » question à laquelle le peintre ne sait jamais que répondre ; car ou bien elle ne porte sur rien, ou bien elle renferme l'art de peindre tout entier, théorie et pratique. Faire la pâte en la colorant *comme il convient*, la poser à *sa place*, et de manière

à ce qu'elle ne fasse pas une tache *en désaccord* avec le milieu où elle intervient, voilà l'énoncé mathématique du problème de l'exécution, véritable problème à *trois inconnues*. Il ne sert pas à grand'chose de dire que pour faire du violet il faut du rouge et du bleu, puisqu'il y a une infinité de bleus et de rouges et par conséquent une infinité de violets ; tant que vous n'aurez pas fait entrer les notions théoriques dans le domaine du *sentiment*, qui est le grand maître de la pratique, vous serez comme un nageur inexpérimenté qui ne parviendra pas à rythmer convenablement les mouvements de ses membres avant d'avoir éprouvé beaucoup d'insuccès et bu quelques gorgées de l'onde amère.

La touche est l'application du modelé ; elle le précise, elle lui donne son tour et son accent définitif ; c'est la calligraphie de la peinture. Or, la calligraphie est chose indispensable, n'est il pas vrai ? Les plus belles pensées sont vainement écrites si l'écriture n'est pas lisible. Grâce aux artifices de la facture le peintre peut indiquer d'une manière suggestive, sinon mathématiquement exacte, comment un objet se trouve frappé par la lumière, quelle place il occupe dans le champ

de la vision, et quelle est son importance relative parmi les autres objets qui figurent dans le tableau.

Utilité de la touche. — Il peut arriver, par exemple, que tel ou tel détail du premier plan offre une nuance identiquement semblable au *ton local* de certains objets plus éloignés, c'est-à-dire à la teinte que la perspective aérienne donne à ces objets en se combinant avec leur couleur propre. Comment faire pour empêcher ces nuances accidentellement rapprochées de se confondre dans l'exécution ? Nous n'avons pas pour nous aider la double vue du *stéréoscope*, ce singulier instrument au moyen duquel nos yeux peuvent apprécier l'écart qui existe entre les objets dans le sens de la profondeur. Il faudra qu'un empâtement vigoureux ou un brillant glacis signale à l'œil du spectateur le détail du premier plan, et le détache de l'objet plus éloigné.

L'effet de la touche est sensible surtout dans les tableaux de petite dimension que l'on regarde de près et dans lesquels on peut aisément la déguster. La touche demande, dans la peinture comme dans la littérature légère, beaucoup d'esprit, c'est-à-dire une

intelligence vive, alerte en même temps que circonspecte, qualités qui ont toujours appartenu à notre race (peut-être au détriment de quelques autres plus précieuses). Les peintures que l'on prise dans nos expositions doivent en grande partie leur succès à leur spirituelle et amusante exécution.

La manière du peintre. — Dans les compositions graves où il importe que le souci de la facture ne gêne pas la pensée, la question de l'exécution doit être envisagée de plus haut. Il faut que le peintre soit maître de sa brosse pour pouvoir donner à son œuvre l'unité de caractère indispensable. Pour lui la touche « est une esclave et ne doit qu'obéir » ; s'il se laisse emporter par les caprices du pinceau, il est perdu. L'emploi d'un mode régulier de travail est donc ici nécessaire : ce mode de travail fondé sur une appropriation de la technique au tempérament de l'artiste s'appelle la *manière* du peintre. Tel praticien, curieux de descendre dans le détail sans perdre de vue les grandes masses, adoptera une facture à la fois large et fine, large dans les méplats, fine dans les passages qui relient les divers plans ; tel autre, soucieux de la couleur et voulant le plus pos-

sible conserver tous ses tons vierges, établira ses lumières et ses ombres par des touches qu'il laissera en place sans les mélanger. Une autre école pétrit avec le pinceau rond une pâte constamment fondue et obtient ainsi un modelé de plus en plus précieux ; mais ce résultat ne s'obtient pas sans nuire à la fraîcheur des teintes que cette insistance fatigue et alourdit. L'école de David, qui a longtemps régné en France, rendait les ombres légères par l'emploi de couleurs transparentes comme le bitume et les laques, et donnait de l'éclat aux lumières par l'empâtement de couleurs opaques, le tout se reliant par un système de hachures dégradées qui restent visibles dans leur peinture. L'école impressionniste, encore vivante, met son originalité... mais il vaut mieux n'en point parler ; elle n'a pas encore achevé son évolution.

Chaque peintre a son secret, et chaque peintre, ô faiblesse humaine ! se soucie peu de livrer ce secret à ses rivaux. L'*art* est ami du mystère; lorsque son procédé s'est trahi, il n'est plus que l'*artifice*. Aussi bien les seuls secrets qui servent sont-ils ceux que l'on croit posséder les premiers, autant vaut dire ceux que l'on a trouvés soi-même. « Il est bon, dit

Töppfer, que pour chaque homme l'art soit à recommencer ».

Étant donné un sujet de tableau, si un personnage ou un autre objet quelconque doit dominer la composition il appartiendra au dessin, fortement caractérisé, de faire ressortir ce personnage important. Le trait extérieur accusé avec insistance produit quelquefois à cet égard un heureux effet, mais il ne faut pas abuser de ce moyen dangereux; ajoutons même qu'il ne faut abuser d'aucun moyen, mais qu'il est bon d'avoir, comme on dit, plusieurs cordes à son arc. On aura recours au clair-obscur pour subordonner les unes aux autres les figures secondaires en augmentant ou diminuant les couches d'air qui les séparent, et en leur distribuant avec discernement l'ombre, la pénombre et la lumière. La touche indiquera discrètement les objets fuyants et donnera de l'accent à ceux qui dominent au premier plan. Enfin la couleur, à son tour, étendra sur tout le tableau son voile nuancé de broderies, et ajoutera une harmonie souveraine à l'ordonnance savante qui lui aura été préparée.

La touche est rusée, le clair-obscur est mystérieux, la couleur est prestigieuse et le dessin que Jean Dominique Ingres, son

apôtre, appelait avec un peu d'emphase la probité de l'art, le dessin, comme un grave chef d'orchestre, indique la mesure suivant laquelle, dans la composition comme dans l'exécution, ces virtuoses ont à faire briller leurs talents.

La peinture à l'huile. — Dans tout ce qui précède, mes amis, j'ai eu en vue la peinture à l'huile, genre de peinture plus pratiqué et plus goûté que tout autre parce qu'il est mieux accommodé à notre climat, à nos habitudes, à la médiocrité de nos fortunes, et surtout au penchant qui nous porte, hommes du XXe siècle, à chercher dans l'œuvre d'art une reproduction toujours plus vivante de la réalité. Bien que ce procédé invite trop souvent le praticien à s'oublier dans les petitesses du pinceau, bien qu'on y emploie des matières colorantes sujettes à s'altérer, — l'huile même s'oxyde au contact de l'air, — il a le grand avantage de posséder un clavier très étendu et une sonorité qui rivalise avec celle de la lumière du jour ; grâce à son liniment onctueux, il permet d'aborder les difficultés de l'exécution la plus variée, de pousser l'imitation jusqu'au trompe-l'œil, et de rendre avec

vérité des effets que nos regards peuvent à peine supporter dans la nature.

Les autres procédés. — Cependant plusieurs autres manières de peindre ont été et sont encore aujourd'hui en faveur : l'aquarelle, procédé ingénieux et rapide, genre très favorable aux sujets qui demandent l'improvisation, comme la fleur, le paysage, l'architecture ; quelques touches de gouache mises avec discrétion lui donnent plus de force et de solidité ; la miniature, sorte d'aquarelle poussée à la pointe du pinceau, genre très en faveur du temps de nos grand'mères, mais auquel la photographie a porté un coup sensible ; le pastel, crayonnage de couleur malheureusement trop fragile mais admirable pour reproduire les fleurs au ton velouté et les vives carnations féminines. Les peintres de la Renaissance italienne, dans leurs grandes compositions murales, employaient le procédé sévère de la fresque — peinture à l'eau sur un enduit *fraîchement* appliqué avec lequel s'unit intimement la couleur en séchant; — Michel-Ange préconisait ce procédé à l'exclusion de tout autre ; mais sous notre climat et à l'intérieur de nos monuments exposés à l'humidité

il a rarement donné de bons résultats ; il faut reconnaître d'ailleurs qu'il se prête mal aux exigences du coloris. Enfin il a été fait quelques tentatives pour retrouver le secret de la peinture à la cire ou à l'encaustique dont les anciens se servaient et dont on découvre des fragments bien conservés sous la cendre de Pompéï ; c'est peut-être en persévérant dans ces recherches que l'on pourrait résoudre une question toujours pendante, celle d'un liniment irréprochable pour la peinture.

La peinture à l'huile est donc le procédé type auquel tous les autres peuvent être comparés comme étant le plus parfait. Aucun ne permet de diviser le travail de l'exécution en autant d'opérations différentes, et de satisfaire aussi complètement à toutes les exigences de la pratique ; après l'indication crayonnée vient l'ébauche ou l'empâtement, c'est-à-dire l'exécution au premier coup, puis les frottis et les reprises en demi-pâte, les glacis définitifs, les retouches. Cette variété de moyens est telle qu'on ne rencontre pas deux manières de peindre absolument semblables pas plus qu'on ne voit deux visages identiquement pareils. L'étudiant apprend ces choses par l'enseignement

mutuel des ateliers, par un conseil reçu à propos de la bouche du maître, et surtout par sa propre diligence et par son désir d'acquérir du talent. L'amateur peut les soupçonner en examinant les œuvres des artistes ; il serait à désirer cependant qu'il en eût une certaine connaissance pratique s'il cherche dans cet examen autre chose que l'amusement d'une heure et s'il veut être capable d'en juger avec compétence. (*Note D à la fin du volume.*)

Double fonction du clair-obscur. — Nous avons constaté, mes amis, que le clair-obscur, par sa double affinité d'une part avec le dessin et d'autre part avec le coloris, les maintenait de fait en bonne union, de la même manière à peu près qu'en métallurgie la pierre calcaire facilite la fusion du charbon et du minerai dans le creuset du haut fourneau. Mais la combinaison peut présenter des caractères différents suivant que le clair-obscur fait alliance plus particulièrement avec l'un ou avec l'autre des deux éléments extrêmes. Je m'explique. On peut, bien que la division de la technique en trois parties distinctes soit très conforme à la nature des choses, modifier cette formule théorique, et distinguer —

comme le faisaient certains écrivains du XVIIe siècle — d'un côté le dessin réuni au modelé pour réaliser l'expression de la forme, et d'un autre côté le coloris s'accordant avec le clair-obscur pour produire les effets qui donnent la vie à l'œuvre pittoresque. Cette distinction se présente d'elle-même quand on étudie avec attention les œuvres des grands maîtres ; elle s'impose avec plus de force que la distinction fondamentale des trois moyens de la technique : la précision accentuée d'un Ruysdaël ou d'un Hobbema ne ressemble pas à la vague fluidité d'un Claude Lorrain ; ce n'est pas le même peintre qui a modelé le profil d'Erasme, sculpté sur la toile par Holbein, et les portraits de femme que Rubens fait baigner dans une atmosphère irisée.

L'expression de la forme et l'expression de la vie. — L'artiste obéit à l'une ou à l'autre de ces deux tendances suivant que son tempérament le porte de préférence vers l'expression de la forme plastique ou vers celle de l'effet lumineux ; et cette combinaison semble parfaite à tel point qu'on peut à peine dire de certains peintres s'ils sont plutôt clair-

obscuristes que dessinateurs (Léonard de Vinci, Luini et leur école), ou s'ils sont plutôt luministes que coloristes véritables (Giorgione, Bonifazio et la plupart des Vénitiens).

De même que l'étude du modelé est venue après celle du dessin au trait, de même, en général, l'expression du mouvement et de la vie n'a été recherchée et réalisée qu'après celle du relief matériel. Celà est vrai pour tous les arts comme pour la peinture. Les sculpteurs barbares savaient donner une forme au bois ou à la terre détrempée ; quant à mettre de l'expression dans la figure de leurs fétiches, ils n'y pensaient même pas. L'art grec, après avoir passé l'époque sévère de Polyclète (le *Doryphore*, le *Diadumène*), commença à donner la vie au nonchalant Méléagre et au jeune faune de Praxitèle dont les formes sont si souples et si gracieuses. Dans les temps modernes l'art abandonna de plus en plus la sévérité formelle des Grecs pour incliner vers la molle plasticité qui caractérise nos artistes du XVIIIe siècle, les Bouchardon et les Pigalle. De même les architectes firent usage de la ligne droite avant de se servir du plein-cintre de l'époque romane et de l'arc brisé ogival. Dans la peinture et la musique, arts

plus raffinés et plus compliqués, la transformation se voit mieux encore ; elle est rendue sensible par la différence technique qui existe entre le dessin et la couleur, entre la mélodie et l'harmonie. Vous comprendrez cela, mes amis, quand vous entendrez exécuter dans un concert une valse de Chopin après le menuet de Boccherini. Vous le comprendrez également bien en comparant le *Jugement dernier* de notre Jean Cousin avec celui du flamand Jordaens, ou bien le tableau du Poussin *le Temps emportant la Vérité* avec celui de Rubens dans la galerie de Médicis. Dans les deux cas le sujet est le même, la pensée n'est pas différente ; mais le sentiment pittoresque est diamétralement opposé.

L'art n'est complet qu'à la condition de posséder à la fois les deux cordes de la lyre, qui sont la beauté plastique et l'expression de la vie ; mais il est bien petit le nombre de ceux qui ont réuni les deux talents au même degré, et qui sont arrivés à la perfection dans toutes les parties de l'art. On les trouverait sans doute parmi les portraitistes, les paysagistes, les peintres de nature morte ; mais dans les genres plus élevés de nouvelles conditions s'imposent à l'artiste. Il peut lui arriver de se

tromper lorsque, parmi les routes qui s'ouvrent devant lui, il choisit celle qui lui paraît convenir le mieux à sa nature ; s'il est bien avisé il ne doit perdre de vue ni l'une ni l'autre, car une forme incorrecte peut être rachetée par une puissante manifestation de la vie, et une géniale indication de la forme peut suppléer à l'expression insuffisante de la réalité. L'admirable portrait de *Bertin* par Ingres en est la preuve ; il est, malgré sa triste coloration, aussi vivant que *l'Homme au gant* du Titien ou *le Balthazar Castiglione* de Raphaël.

A mesure qu'il avance dans la carrière, l'artiste donne plus d'attention à l'expression de la vie qu'à l'étude de la forme. Nous avons vu plus d'une fois cette évolution se produire chez les peintres et sculpteurs (Delacroix, Falguière), et rarement l'évolution contraire (Ary-Scheffer). Il semble que le sentiment plastique suive en cela l'instinct si naturel à l'homme de s'attacher plus fortement à la vie lorsqu'il se sent près de la quitter. Oh ! la vie, la vie ! répétait Carpeaux mourant ; et ce n'était pas seulement un cri de regret, c'était une parole d'admiration et d'amour qu'il proférait. Raphaël, dans le temps où il peignait sa *Galathée* sur le mur de la Farnésine, écrivait à un

ami que ne trouvant pas autour de lui un modèle convenable, il tâchait — on a souvent cité cette parole — de peindre la figure de sa nymphe d'après une certaine idée qu'il avait dans la tête. Voilà la vie, et voilà l'idéal! Dans l'âme de chaque homme, ignorant ou instruit, jeune ou vieux, artiste ou dilettante, se livre un combat dont nous avons à peine conscience : la vie nous tient aux entrailles, la forme nous emporte vers l'idée immortelle.

L'homme d'étude et l'homme d'action. — Si l'artiste suit naturellement l'inclination qui l'entraîne, l'ami de l'art, lui aussi, obéit à son instinct et à son tempérament; il va là où le porte son goût. L'homme d'étude, guidé par la pensée et par la raison, a plus d'estime pour les beautés de la forme parce qu'elles accusent une conception plus noble de la création et de la créature; l'homme d'action et de passion, poussé par un mouvement instinctif, applaudit à tout ce qui flatte les sens et leur apporte des jouissances nouvelles. C'est pour cela qu'on voit plus souvent les jeunes gens et les femmes devant les tableaux de Greuze ou de Watteau que devant ceux de Poussin et de Lesueur.

Quand vous regardez à l'exposition un tableau placé convenablement sur la cimaise, parfois survient un autre spectateur ; une exclamation lui échappe et traduit brièvement son impression. Prêtez l'oreille : vous saurez de suite à laquelle des deux catégories de dilettantes il appartient. Si c'est le mouvement et la couleur qu'il aime, il sera enthousiaste, communicatif, et se montrera dès l'abord satisfait... ou déçu. S'il a le culte de la forme, il s'arrêtera, il regardera longtemps en silence, il fera peut-être quelques réserves avant de se prononcer ; mais sa conviction, une fois acquise, sera inébranlable parce qu'elle sera appuyée sur la réflexion.

L'artiste, le dilettante. — Quels que soient ses goûts particuliers, l'homme bien élevé se fait un honneur d'être sensible à ces plaisirs délicats et de reporter sur ceux qui les lui ont procurés un peu du sentiment de gratitude qu'on éprouve envers le bienfaisant auteur de l'univers. Il sait que la carrière de l'artiste est hérissée de difficultés et que les forces de l'homme, même le mieux doué de la nature, sont bornées. Il ne s'étonne donc pas de trouver des imperfections dans les plus belles

œuvres. Le peintre qui sait faire sortir une figure de la toile comme Rembrandt peut se dispenser de la modeler comme Holbein.

Au reste, disons-le dès maintenant, ce n'est pas la perfection qui plaît dans les choses de l'art ; c'est l'ingénuité du sentiment qui seule séduit le cœur et désarme la critique. L'artiste doit-il — c'est ici le point délicat — se renfermer dans sa virtuosité et, en déployant ses dons naturels, renoncer aux qualités qui en seraient le complément ? ou bien doit-il s'efforcer d'acquérir les qualités qui lui manquent, au risque de n'obtenir qu'une moyenne voisine de la médiocrité ? Cette question intéresse plutôt les chercheurs de succès que les véritables amis de l'art, et nous laisserons de côté ce cas de conscience parce qu'il nous conduirait à sortir de notre sujet. Quant au dilettante, il lui suffit de voir qu'une des parties essentielles de l'art est hautement mise en lumière, les autres fussent-elles représentées dans une mesure modeste, pour reconnaître qu'il a devant lui l'œuvre d'un maître.

« Grand-père ! Que veut donc dire ce mot : le dilettante ? — Ce mot veut dire, mon enfant, l'homme qui met le plaisir d'admirer

les productions du génie et du talent au nombre des joies les plus pures qu'il nous soit donné de connaître dans la vie. — Mais, grand-père, est-ce donc que tout le monde peut être dilettante ? — Oui, tout le monde, chacun selon ses moyens et dans la mesure des loisirs que la destinée lui accorde. Il est plus nécessaire d'avoir du pain que de voir des tableaux et des statues, cela est incontestable ; mais on ne vit pas seulement de pain, dit l'Évangile. On vit aussi du parfait équilibre qui existe entre nos facultés intellectuelles et morales ; or, cet équilibre n'existe que grâce à un certain sentiment de la beauté, sentiment qui doit s'appliquer à toute chose. Un esprit cultivé doit contrôler ses jugements, même ceux qu'il croit le plus fondés en raison, en les soumettant à l'épreuve du goût ; la justice, on l'a dit, n'est complète que si l'on y ajoute la pitié ; l'honneur même, ce gardien fidèle de la vertu, n'est autre chose que l'honnêteté illustrée par le décorum. Aimez donc le beau, mes chers enfants ; l'amour du beau est un cordial qui nous affermit quand nous sommes dans la voie prospère, et qui nous rend l'espérance quand nous sommes sous le coup de l'adversité. »

L'ART APPLIQUÉ

I

L'art est caché dans la nature : celui qui saura l'en tirer le possédera.

(Albert Durer.)

Mes chers amis,

Le sentiment graphique saisit la forme en quelque sorte dans sa fleur et la confie à la mémoire des yeux. Mais le sentiment graphique, même le plus délicat, ne conduirait pas loin le dessinateur qui, ne possédant aucun élément d'information ni de contrôle, serait obligé d'avoir toujours devant les yeux un modèle, et un modèle en état d'immobilité parfaite.

Le concours de la science est nécessaire dans toutes les applications de l'art. — C'est là une vérité qui éclate au moindre pas fait dans le chemin de la pratique. En admettant

que le sentiment graphique lui ait été généreusement octroyé par la nature et qu'il l'ait développé par l'exercice, l'artiste devra encore demander à la science de lui prêter ses moyens d'action, je veux dire qu'il devra s'assimiler certaines connaissances positives sans lesquelles il ne serait jamais un ouvrier, mais resterait toujours un apprenti. Lorsqu'on dit d'un débutant qu'il ne sait rien encore, on ne veut pas dire qu'il soit mal doué, mais seulement qu'il manque de ces connaissances indispensables, et que, pour cette raison, il n'est pas en état de tirer parti de ses facultés naturelles. Celui qui ignore l'anatomie et la perspective n'ose pas attaquer franchement un raccourci, ni accuser des déformations qui lui semblent toujours exagérées quand il les transporte sur la toile ou sur le papier ; il apprend avec le temps que ces mêmes déformations, exactement reproduites, sont faites pour donner à son travail l'air de vérité qui produit l'illusion.

La géométrie. — Le dessin a pour base scientifique la géométrie ou la science de la mesure. Bien apprécier la longueur d'une ligne, la portée d'une courbe, l'ouverture

d'un angle, c'est le commencement du talent graphique, *initium sapientiæ*. Toute ligne tracée est l'élément premier d'une forme, et donne lieu à des questions de longueur, de direction, de courbure, qui sont du ressort de la géométrie. La science de la mesure aidera le dessinateur à résoudre ces questions; ou bien, s'il croit pouvoir s'en tirer convenablement à l'aide du seul sentiment naturel, elle servira à contrôler le résultat obtenu et à le faire concorder avec les opérations qui doivent suivre. Pour tout dire en un mot: *l'art du dessinateur* s'appuiera sur la *science du dessin*.

La perspective. — On peut avoir à représenter non pas seulement un objet, mais un ensemble d'objets séparés les uns des autres par un espace déterminé: dès lors la géométrie plane ne suffit plus, il faut aller jusqu'à la géométrie dans l'espace, de laquelle se détache une branche particulièrement intéressante pour le peintre qui s'appelle la *perspective*. Cette science, convenablement développée, peut devenir très compacte: elle peut aussi se renfermer en quelques propositions faciles à formuler.

Pourquoi dans une rangée de colonnes égales fuyant devant l'œil du spectateur, celle qui est plus rapprochée apparaît-elle plus grande que celle qui est plus éloignée ? Cette question renferme en principe toute la perspective, c'est-à-dire la grammaire du dessin. La grammaire est une étude un peu aride et qu'il faut aborder de bonne heure. Il est bien vrai que beaucoup de personnes s'expriment convenablement dans leur langue sans en avoir étudié la grammaire, ou après l'avoir oubliée ; mais il faut dire qu'elle a été en ce cas remplacée par un usage constant de ladite langue, et que ces personnes sont arrivées à faire de la syntaxe comme M. Jourdain faisait de la prose sans s'en apercevoir. (*Note E à la fin du volume.*)

Je n'insisterai pas au sujet de la perspective, mes chers amis, car je crois connaître quelqu'un parmi vous qui a une sainte horreur de la mathématique, et je vous parlerai d'une autre science moins rébarbative qui, elle aussi, rend au peintre de grands services. Cette science n'est autre que la connaissance formelle de l'objet qu'il s'agit de représenter sous une de ces faces.

Dites à un enfant de vous dessiner un cube,

c'est-à-dire un dé à jouer ; si vous lui montrez cet objet pendant quelques instants seulement avant de lui remettre le crayon, il s'en tirera tout de travers : il fera peut-être partir de droite à gauche une arête qui doit aller de gauche à droite ; mais si vous lui laissez l'objet dans la main, à force de le tourner et de le retourner en tous sens il trouvera moyen de le représenter d'une manière assez grossièrement exacte, et cela sans l'avoir posé devant lui, et malgré son ignorance absolue des règles de la perspective.

Anatomie des formes du corps humain. — Il en sera de même pour tout autre objet. Si le dessinateur en connaît à fond la structure, il lui sera aisé d'en tracer la représentation, soit à première vue, soit même de mémoire. Et si cet objet est celui que peintres et sculpteurs représentent le plus volontiers parce qu'il est le chef-d'œuvre de la création, si cet objet, dis-je, est le corps humain vu sous cette infinité d'aspects qu'il présente par suite des mouvements physiques et des émotions morales, nous aurons ici la science qui s'appelle l'anatomie plastique, ou l'anatomie des formes extérieures du corps humain. Elle reposera

non seulement sur la connaissance figurative des formes, mais encore sur l'entente des proportions et de la mécanique animale. C'est en effet dans les proportions reconnues et dans les lois de la mécanique (auxquelles obéissent les diverses parties de la charpente) que se trouve la raison de toute beauté et de toute élégance. Une personne bien bâtie marche avec grâce ; un homme bancal peut marcher aussi, parce que les articulations de ses membres inférieurs sont combinées pour le contact, mais les tronçons de ses membres ayant une longueur insuffisante et se joignant trop obliquement, il est forcé de marcher d'une manière disgracieuse. Il en est de même pour le système des proportions. Le cheval est le plus beau des animaux ; mais grossissez sa tête, allongez ses oreilles, raccourcissez ses jambes, vous aurez l'âne ; arrêtez à mi-chemin cette transformation, et vous avez le mulet.

L'anatomie et la perspective sont les deux lumières du dessinateur ; l'une lui donne la connaissance de la forme au repos, l'autre y ajoute celle du galbe ou de la forme en action. La perspective suffit à l'architecte, et l'anatomie au sculpteur ; mais le peintre doit posséder

l'une et l'autre ; il peut, s'il y a dans son tableau une ordonnance architecturale à tracer, recourir pour ce travail à l'aide d'un spécialiste, mais la mécanique du corps humain doit lui être familière, et rien ne peut le dispenser de la connaître à fond.

Michel-Ange passa une partie de sa vie à étudier l'anatomie sur le cadavre ; Géricault à disséquer des chevaux et à les dessiner d'après nature.

Personnalisation de l'art dans l'artiste à l'aide de la science. — De tout cela il résulte que, dans l'exécution en peinture, la science vient utilement en aide au sentiment graphique en lui prêtant son caractère de fixité et d'exactitude. La science acquise par l'étudiant s'allie avec la faculté esthétique innée en lui ; elle s'ajuste à sa nature et s'adapte à son tempérament. L'art commence ainsi à se *personnaliser* dans l'artiste dès le moment où la science lui donne son concours. Si nous pénétrons dans la pratique, nous trouverons en effet chez le dessinateur plusieurs *manières* différentes de sentir la forme, de la comprendre et de l'exprimer.

Manière de sentiment. — D'abord la ma-

nière naturelle ou sentimentale, fondée sur le sentiment personnel, manière toute instinctive, toute spontanée, manière naïve donnant des résultats charmants chez le débutant et non moins excellents chez le peintre avancé dans son art. C'est la manière de l'école Ombrienne et chez nous de l'école Ingriste. Elle plaît à quiconque est amoureux de la forme abstraite; malheureusement elle ressemble un peu au tâtonnement de l'aveugle; dépourvue d'un guide, elle laisse s'égarer le dessinateur inexpérimenté. Tout entier au charme qu'il trouve dans le langage des lignes, il ne s'aperçoit pas qu'il dévie du droit chemin et qu'il s'éloigne du but; tel un homme à qui l'on aurait bandé les yeux en lui recommandant de marcher toujours droit devant lui.

Quand le dessinateur ne possède pas une science suffisante, il arrive ou que son œuvre est incorrecte ou qu'elle tombe aux yeux du public dans la vulgarité et l'indigence. Les primitifs de toutes les écoles, les Fiesole, les Bellini, les Quentin Metzys, les Carpaccio nous charment sans doute par des morceaux d'une candeur délicieuse, mais l'amateur de notre siècle sourit en apercevant les fautes

qui décèlent l'inhabileté du peintre et qui refroidissent notre enthousiasme.

Manière géométrique. — Venons aux manières plus savantes que le peintre acquiert par l'étude de l'anatomie et de la perspective : 1° *La manière géométrique,* ou perspective, ou architecturale qui se pénètre des lois de la géométrie dans l'espace et soumet à leur contrôle toutes les opérations graphiques.

Cette manière présente la plus sûre garantie contre l'erreur. L'artiste doit y recourir lorsqu'il peut craindre de s'être fourvoyé, ou lorsque le sentiment naturel lui fait momentanément défaut. C'est la manière préférée par nos peintres du XVIIe siècle. Examinez avec attention les œuvres sévères de Poussin et de David, vous verrez que chez ces savants artistes le sens de la perspective pittoresque a été le point culminant de la technique : vous en aurez la preuve dans leurs ébauches et dans leurs croquis aussi bien que dans leurs tableaux achevés. Ils avaient ce que Michel-Ange exige par-dessus tout chez le dessinateur, à savoir : *le compas dans l'œil.* (*Note F à la fin du volume.*)

Manière anatomique. — 2° *La manière ana-*

tomique ou physiologique, ou sculpturale, qui s'appuie sur la connaissance du corps humain et sur la forme qu'offrent ses diverses parties soit dans le repos soit dans l'action. Elle résout le problème des raccourcis non pas, comme la manière géométrique, par la construction des polygones circonscrits, mais par la recherche du galbe et de la tournure. C'est la manière propre à toute l'école florentine. Michel-Ange, en sa qualité d'architecte, préconisait la manière perspective ; mais plus sculpteur encore qu'architecte, il pratiquait surtout dans son dessin la manière anatomique dont il a été l'initiateur et dont il est resté le modèle. (*Note G à la fin du volume.*)

Chacune de ces manières est bonne à condition de demander au besoin le secours des deux autres. Car, mes chers enfants, il n'y a pas de recette absolue dans l'art ; il faut recourir à tous les moyens connus et inconnus pour dérober à la nature ses secrets ; il faut, pour donner la vie au dessin, user d'une sorte de divination qui participe à la fois et de l'art et de la science.

Les ombres. — Ce que nous venons de dire pour le dessin (qui est la partie de la peinture

sur laquelle la science a le plus de prise) peut s'appliquer au clair-obscur en tant que celui-ci est considéré comme l'auxiliaire du dessin dans l'expression de la forme. Le vague contour des parties éclairées, le passage de la pleine lumière à la demi-teinte, de celle-ci à l'ombre opaque, et de l'ombre à la lumière réflétée, tout cela peut être déterminé et précisé au besoin par la perspective linéaire qui nous fait connaître la direction des rayons lumineux et qui donne le moyen de trouver sur la surface du tableau la trace représentative d'un point ou d'un plan quelconque dont la position est connue dans l'espace.

Si au contraire nous considérons dans le clair-obscur la perspective dite aérienne, et si nous recherchons les modifications qu'apporte la lumière ambiante dans la teinte relative des objets, cette question se confond avec celle du coloris ; elle appartient au chapitre de l'imagination et du sentiment bien plus qu'à celui de la science. La perspective aérienne n'a jamais la précision de la perspective linéaire, non parce que l'on ne peut mesurer par des procédés mathématiques la dégradation des ondes lumineuses dans leur double trajet du corps éclairant à l'objet

éclairé et de celui-ci à l'œil du spectateur à travers les couches de l'atmosphère, mais parce que ce serait se livrer à des calculs plus fastidieux que profitables. La sensibilité de l'œil doit suffire dans ce cas à établir la hiérarchie des tons et à régler leur échelle mobile.

Vous connaissez peut-être le petit tableau de Rembrandt qui est au Louvre, l'*Atelier du menuisier*. Regardez-le bien et vous verrez jusqu'où le peintre a poussé l'application de cette loi du *point* central, du point de départ entre la lumière et l'ombre qui est la règle souveraine du clair-obscur. Rembrandt voulait montrer l'effet d'un coup de soleil dans une chambre éclairée par une seule fenêtre et où par conséquent la lumière diffuse venant du ciel se trouverait en conflit avec le rayon soleilleux tombant sur un point donné. Qu'a-t-il fait ? Il a pris pour point de départ de son échelle ascendante et descendante des tons la tache lumineuse produite par le rayon venu de la fenêtre et tombant sur le groupe principal, et il a fortement accusé l'écart entre la lumière soleilleuse et son ombre (laquelle ombre est elle-même une lumière de second ordre). De là comme d'un *centre* il a fait par-

tir la double série des clairs et des obscurs, en ménageant les transitions pour ne pas tomber d'un côté dans le noir et de l'autre dans le blanc pur, deux couleurs qu'il déteste parce qu'elles sont antilumineuses. Que devient la fenêtre dans ce concert des valeurs ? Un autre eût commencé la série en donnant à cette baie ouverte le ton le plus clair dont sa palette pouvait disposer, pensant que le point d'où part la source de lumière doit être plus brillant que l'objet éclairé par elle. Rembrandt a fait le contraire : il a poussé l'art du sacrifice jusqu'à donner à la fenêtre et à la figure du menuisier qui travaille tout auprès le ton qu'ils auraient s'ils étaient vus à travers un voile ou par des yeux que l'éclat du soleil aurait fatigués. L'audace est grande assurément ; mais voyez quelle merveilleuse vigueur ce parti pris donne au groupe central, voyez comme il a su faire la vérité avec le mensonge, et comme cet artifice rend heureusement le sujet du tableau, qui est en dernière analyse : un rayon de soleil tombant sur le groupe d'une femme allaitant son enfant.

Le coloris. — Très peu de mots suffiraient pour faire une théorie des couleurs. Nous

avons comparé le clair-obscur à une échelle mobile; nous pourrions comparer le coloris à un phare qui présenterait successivement toutes les couleurs de l'arc-en-ciel isolées ou mélangées entre elles suivant un mouvement plus ou moins rapide de rotation. (*Note II à la fin du volume.*)

Mais il ne faut pas discuter des couleurs, dit un proverbe de bon sens, car en discutant sur un sujet on le déflore, et le coloris est la fleur de la peinture. Vous remplacerez la théorie par une promenade aux ateliers des Gobelins ou par une visite aux expositions d'horticulture et à ces magasins où les fleurs, les dentelles et les brillantes étoffes sont assemblées avec un goût exquis par des femmes qui ne savent pas grand'chose de la théorie du prisme, mais qui montrent dans la composition de la parure féminine un admirable instinct de l'harmonie colorée. Quant aux artistes, ils n'ont qu'à faire leur visite au Louvre et à suivre ensuite leur sentiment particulier. Dans la pratique il ne vient guère à l'idée d'un peintre de composer par des cotes sagement calculées les milliers de teintes qui doivent former l'harmonie de son tableau. (*Note I à la fin du volume.*)

La synthèse. — J'ai essayé, après vous avoir présenté dans leur ordre logique les éléments de la technique, de vous dire l'appui qu'ils réclament de la science. Nous n'aurions pas tout dit en ce qui concerne ce dernier point si nous n'ajoutions un mot sur la *synthèse* qui est le trait d'union entre la science exacte et l'art sentimental. La synthèse est cette vue d'ensemble qui ramène à l'unité la multiplicité des tons, des teintes, des lignes, et qui leur assigne le rôle qu'ils doivent jouer dans le choral de l'exécution. Faire des sacrifices, créer des oppositions c'est ramener les sensations à la synthèse, c'est voir la nature avec l'*œil du peintre*. N'avez-vous pas été frappés, en voyant dans la gravure le tableau si connu du *Déluge* par Poussin, de l'effet que produit l'inclinaison de cette barque où s'élève avec effort un homme joignant les bras en signe de détresse ? N'est-ce pas ainsi qu'on se figure le cri désespéré qui monte de la terre au ciel ? Toutes les lignes du tableau ne convergent-elles pas vers cette ligne maîtresse ? N'est-ce pas que cela est peint ? comme disait Mme de Sévigné. Vous rappelez-vous aussi le tableau : *la Naissance de la Vierge* par Murillo où les personnages rassemblés autour du nou-

veau-né sont comme illuminés par les reflets de lumière qu'ils se renvoient? C'est encore là de la synthèse. Voyez à la galerie Lacaze, dans cette galerie où triomphe l'art exquis et pervers du XVIIIe siècle, l'esquisse de Fragonard : *Une bacchante endormie* : de loin vous distinguerez à peine une femme étendue sur le dos ; vous approchez un peu, elle s'enveloppe alors d'une lumière vaporeuse qui la fait paraître vivante ; on voit son corps palpiter et la respiration animer son visage ; approchez encore, vous ne voyez plus qu'une toile à gros grains couverte de quelques empâtements. N'est-ce point en cela que consiste la magie de la peinture? N'est-il pas vrai qu'il y a là un point précis, un point synthétique d'où l'*œil du peintre* saisit l'ensemble? « De loin c'est quelque chose et de près ce n'est rien ».

Rembrandt disait à ceux qui s'approchaient de son tableau plus qu'il ne fallait : « éloignez-vous, l'odeur de la peinture est malsaine. »

Le peintre, qu'il soit coloriste ou dessinateur, est obligé d'exécuter son œuvre par fragments et de s'astreindre à un long travail d'analyse. Il doit à cause de cela recourir le plus

souvent qu'il peut au contrôle de la synthèse qui couronne le travail compliqué de l'exécution, l'unifie dans son ensemble et le simplifie dans ses détails. Après un pénible labeur, le mineur remonte de temps en temps à la surface pour respirer le grand air et voir la trace au soleil du chemin qu'il a parcouru dans la nuit. De même le peintre se recule devant sa toile et la regarde dans tous les sens en clignant les yeux ; il cherche l'unité de son œuvre pour la juger, c'est le dernier conseil qu'il demande à la science avant de poser son pinceau. Il a la conscience en repos quand il peut dire : Voilà qui fait bien ; je n'en demande pas davantage.

Nous ferons comme lui, mes amis, et nous laisserons là les questions de pure technique pour aborder celles qui concernent la composition du tableau.

L'ART APPLIQUÉ

II

Mes chers amis,

Nous avons reconnu que le travail de l'exécution en peinture ne peut être mené à bien sans l'aide de certaines connaissances d'ordre scientifique. Dans le travail de la composition nous retrouverons ce mariage légitime et nécessaire de la science et de l'art. Prétendre écarter celle-là sous prétexte de conserver à celui-ci toute sa pureté, et de le sublimer en quelque sorte sans l'altérer par aucun mélange, c'est oublier que l'art et la science peuvent, réunis, s'élever infiniment plus haut qu'ils ne peuvent le faire séparés ; c'est oublier aussi qu'aucun art n'est viable s'il n'a en vue l'utilité sociale. Le peuple ne se prend pas à des exhibitions où l'on voit un peu de couleur et une ébauche de formes,

mais où rien ne parle à l'esprit, ni personnages, ni sujet, ni accessoires, œuvres affichant des prétentions systématiques, mais dépourvues d'intérêt, faites pour dégoûter de l'art et pour le rendre insupportable.

Le but de l'art. — C'est pourtant là ce qu'on a quelquefois érigé en théorie, et on a donné à cette théorie un nom séduisant : *l'art pour l'art.* Qu'entend-on par ce mot ? L'art est-il une route qui ne conduit nulle part ; est-il un champ qu'on laboure sans y rien semer ? Faire de l'art pour l'art, serait-ce par hasard parler pour ne rien dire ? A moins qu'on n'entende par là qu'il faut cultiver l'art-métier pour le mettre ensuite au service de l'art-idéal ; là serait sans doute la vérité ; et au sujet de l'idéal, nous aurons à nous expliquer plus tard. Disons seulement aujourd'hui que l'art de peindre est comme tous les autres arts, et comme toute chose en ce monde, il a sa fin hors de lui : il faut qu'il rencontre cette fin, soit qu'elle se présente à lui d'elle-même, soit qu'il la cherche pour la reconnaître.

Que le débutant cultive le métier pendant qu'il est dans l'atelier du maître, rien de mieux ; que sous l'empire de certaines néces-

sités sociales les méthodes se renouvellent ; que les amants de la muse plastique cherchent à refaire la voie où ont marché leurs devanciers afin de la rendre plus facile et plus large à leurs successeurs, c'est bien encore et chaque chose est à sa place ; de telles évolutions ressemblent aux crises passagères par lesquelles le génie de chaque individu vient à maturité ; mais dès qu'il a reconnu sa voie. l'artiste doit orienter son imagination vers la beauté éternelle et soutenir son courage par une pensée d'intérêt général et supérieur.

Du reste, l'histoire nous l'apprend, l'art ne se montre jamais si grand que lorsqu'il s'oublie lui-même pour venir en aide aux conquêtes de la civilisation dans l'ordre social, ou politique, ou religieux.

Qu'arrive-t-il à ceux qui se sont flattés de rendre service à l'art en le renfermant en lui-même ? Leur œuvre est détruite par leurs successeurs, et la réaction est quelquefois plus violente que le mouvement auquel elle succède. Nous l'avons vu en littérature quand la rigide phalange des Parnassiens a cédé la place à la nouvelle école du vers libre. Nous l'avons vu en peinture lorsque la lutte acharnée des coloristes à outrance et des dessina-

teurs intransigeants aboutit à la formation de la petite église impressionniste.

Ceux qui se livrent à ces excentricités croient vainement relever la dignité de l'art, ils la rabaissent plutôt; au lieu d'être des précurseurs ils sont les prophètes du passé.

Faits historiques. — Nous considérerons donc l'art dans ses productions après l'avoir étudié dans ses moyens, et nous verrons quels sujets méritent... — « Mais, grand-père, est-ce que tous les sujets ne sont pas bons à peindre ? Ne suffit-il pas que l'exécution en soit bonne ? — Peut-être ; mais c'est une question importante pour l'artiste, et quelquefois difficile à résoudre, de trouver pour employer son talent un sujet qui en vaille la peine et qui convienne à son tempérament. Pascal prétend que c'est pitié de représenter en peinture des choses qui n'attireraient point notre attention dans la réalité. Sans discuter ici cette opinion un peu cassante, on peut répondre que l'art du peintre ne s'applique pas seulement à la reproduction des objets qui frappent notre vue, reproduction qui peut être poussée d'ailleurs jusqu'à une illusion réjouissante ; mais que l'art se donne aussi pour mission de mettre au

jour certains spectacles que la nature place rarement sous nos yeux ou de représenter certains êtres dont le type n'existe que dans l'imagination du peintre ou du poète. Ces êtres, ces spectacles, l'artiste cherche à les rendre visibles, étant poussé par le désir de communiquer à tous l'idée qu'il en a conçue. Prenons un personnage ou un fait digne de mémoire, par exemple la mort de César. Personne n'a été le témoin de cette scène, et celui qui, à l'heure où le drame s'est passé, se fût trouvé présent et placé de manière à voir se dérouler toute l'action, n'aurait peut-être eu sous les yeux qu'une horrible confusion, plus propre à inspirer le dégoût qu'à donner l'idée d'un tableau. Quel intérêt y a-t-il donc à reproduire ce que personne n'a vu, ce que l'on n'a pas vu soi-même ? Pourquoi peindre une scène imaginaire ?... » Pourquoi, disait Courbet le réaliste à Gustave Doré le rêveur, peignez-vous des enfants avec des ailes dans le dos sous prétexte de représenter des anges ? En avez-vous jamais vu ? Et si vous n'en avez pas vu pourquoi les peignez-vous ? » A quoi Gustave Doré répondait : « Oui, j'en ai vu souvent, j'en ai vu dans mes rêves. »

Notre peintre, frappé de l'intérêt qui s'at-

tache à l'événement raconté par l'historien latin, séduit aussi par la mise en scène d'un drame dans lequel revivront des hommes qui nous ont précédés sur la terre, conçoit, disons-nous, le dessein de donner de la légende une traduction adéquate à son caractère de grandeur, et de s'élever par les moyens de l'art plastique à la hauteur où s'élève l'histoire ; laissant du reste à celle-ci le soin de tirer de l'événement les conclusions morales ou politiques qu'il comporte, mais s'efforçant d'ajouter à ces enseignements le charme du pittoresque qui leur donne une plus grande force de pénétration.

L'invention. — Arrêtons-nous un moment sur ce mot : le pittoresque. Ce mot s'entend de la propriété qu'ont certaines choses de présenter un côté favorable à la technique de l'art, c'est-à-dire d'éveiller dans l'imagination du peintre l'idée de la forme ou le sens de la couleur et de la lumière. Bien souvent c'est le caractère pittoresque du sujet qui invite l'artiste à passer de la conception à l'exécution ; mais qu'importe ? il ne faut pas scruter l'inspiration qui a produit l'œuvre d'art et s'empêcher ainsi de la trouver belle. Tout

est bien si le sujet motive suffisamment l'entreprise, et si l'exécution répond au sujet. Le peintre qui s'est proposé de représenter la mort de César a vu dans sa pensée la singulière et terrible beauté de cette scène où le vainqueur de la Gaule succombe sans vouloir se dérober à la mort, où l'homme décoré du titre de Père de la Patrie voit se lever contre son ambition « tout ce que Rome a d'illustre jeunesse », et reçoit le coup fatal de la main de celui qu'il aimait à appeler son fils ; le peintre a vu cela, il a été séduit par la grandeur du lieu, par l'intérêt du costume, par la physionomie de ces personnages illustres, et par le désir de fixer le souvenir d'un événement capital dans l'histoire de l'humanité. Pour arriver à ce résultat, il fait appel à la seconde vue dont nous avons parlé, et le talent de l'imitation s'efface un moment devant un don de l'esprit plus rare et plus précieux, celui de l'*invention*.

Plein de son sujet l'artiste reconstitue et au besoin imagine les circonstances du drame : il dit : c'est ainsi que le fait a dû se passer pour avoir tout son intérêt et toute sa grandeur ; c'est ainsi que la postérité croira le voir en réalité.

Voilà, mes amis, comment l'art se met en marche, et quel est le point de départ de la *composition* en peinture. La composition ! Qu'est-ce que cela ? diront quelques partisans d'une école soi-disant moderne, mais en réalité vieille comme l'erreur. La composition n'est rien ; donnez-nous un morceau, *une tranche de vie*. Ce mot va bien avec la thèse qui réclame l'art pour l'art ; il forme un système qui peut prendre pour devise : peindre n'importe quoi, et de n'importe quelle manière... Mais laissons dire les amateurs de paradoxes, ceux pour qui peut-être il y a trop de difficultés dans le métier, et continuons.

La composition du tableau. — Oui, la composition est quelque chose dans l'art. De même qu'il n'y a pas de peinture qui soit présentable sans un certain talent d'exécution, de même il n'y a pas de tableau qui supporte l'examen s'il n'a été étudié en vue de l'effet pittoresque et de l'impression morale qu'il doit produire. La composition dans une œuvre importante est la première chose qui intéresse la masse du public, et la masse du public n'a jamais tout à fait tort. Un portrait veut être posé et composé dans ses accessoires ; un

site veut être bien choisi par le peintre ou par le photographe ; une statue n'est admirée que si elle satisfait l'œil sous tous les points de vue, ou tout au moins sous le point de vue principal, eu égard à la place qu'occupe le spectateur; c'est pour cela qu'il est si difficile de composer un groupe autour duquel le spectateur peut tourner. Quiconque réunit plusieurs éléments pour en former un ensemble fait une œuvre de composition : il doit donner à ces éléments une certaine unité qu'ils ne possédaient pas ; et cette unité doit être faite non seulement du rapport qu'ont entre elles les parties principales mais aussi du rapport que celles-ci ont avec les parties secondaires.

Le sujet, eût-il peu d'intérêt en lui-même, serait encore nécessaire pour soutenir la virtuosité de l'artiste en faisant appel à toutes les ressources de l'art : si le sujet manque, il arrivera fatalement que quelques parties de la technique seront étudiées avec soin aux dépens des autres parties qui présenteront de regrettables défaillances. Regardez par exemple le tableau de Palma le Vieux : *l'Adoration des Bergers;* son mérite serait assez faible si l'on n'y pouvait admirer autre chose que la coloration vigoureuse des draperies, et si la

présence du pâtre agenouillé ne motivait le bel effet de lumière réfléchie qui fait si bien ressortir son visage. Faute de sujets à traiter le peintre d'histoire devient peintre de portraits, le paysagiste peintre de nature morte.

Rôle de la science dans la composition. — La science aide le peintre à résoudre les difficultés de la composition comme elle l'a aidé à vaincre celles de l'exécution. Pour dessiner correctement la figure humaine elle lui enseignait d'exprimer le mouvement par les modifications de la forme, ou de faire comprendre la forme dans le mouvement qui la modifie; pour rendre un sujet donné, elle lui fait chercher la combinaison scénique ou le personnage-type qui sera l'expression pittoresque de ce sujet : véritable problème d'esthétique à résoudre.

La science ne doit gêner en rien l'essor de l'imagination ; mais elle remplit un rôle utile lorsqu'elle offre son secours à l'artiste, et lorsqu'elle l'empêche de se perdre aux égarements de la fantaisie.

Toutes les questions de composition se réclament pour quelque chose de la science : la question du costume, soit historique, soit

symbolique, soit officiel, et particulièrement l'agencement des draperies ; la question des fonds qui intéresse également l'expression du sujet et l'effet du tableau; la disposition des groupes dans l'ensemble de la scène, et celle des figures dans l'intérieur de chaque groupe, d'autres questions encore naissent en quelque sorte sous les pas de l'artiste, le mettant dans la situation d'un joueur d'échecs en face d'une combinaison difficile. S'il néglige de s'initier à des déductions théoriques et s'il prétend s'attaquer à ces difficultés par la seule puissance de l'imagination, il risque de commettre bien des fautes, et la tâche qu'il avait rêvée attrayante, il la retrouvera pénible. Mais la science est là ; l'utilité de rattacher l'art à son but social rend son concours nécessaire, et il faut toujours penser que l'on peut avoir à compter avec elle.

Les règles de la composition. — Là où la science intervient, elle apporte avec elle un programme, une méthode, un ensemble de règles applicables à la pratique. Je ne veux pas, mes amis, passer en revue avec vous les règles de la composition : ce serait, contrairement à mon dessein, faire œuvre de

didactique : je m'adresse non à des praticiens dans leur atelier, mais à des écoliers en vacances. Je citerai seulement une de ces règles à titre d'exemple, et la voici : La composition doit être conçue de telle sorte que tous les *personnages* — et j'entends par ce mot même les objets inanimés lorsqu'ils ont un rôle quelconque à jouer dans la scène — soient à la fois au sujet et au spectateur ; ou, pour dire la même chose en langage du métier, ils faut qu'ils *posent sans en avoir l'air*. On peut tirer de là diverses conséquences, celle-ci entre autres : le peintre devra se préoccuper à la fois et de l'expression morale ou sentimentale résultant de l'action de chaque personnage, et de l'effet décoratif ou pittoresque résultant de son mouvement. (*Note I à la fin du volume.*)

Autre conséquence : le peintre devra faire en sorte qu'en voyant l'action représentée sur le tableau on devine, autant que possible, les faits qui l'ont précédée et ceux qui vont suivre afin que cette action soit pour ainsi dire la résultante de plusieurs actions successives, et que le spectateur bien averti ne puisse se méprendre sur les intentions du peintre. Si vous avez pour sujet : *la fille de Pharaon re-*

cueillant le berceau de Moïse sur les bords du Nil, vous ne placerez pas ce berceau tellement près de la rive que le spectateur se demande si l'intention de cette femme est de le retirer des flots ou au contraire de l'y pousser; ou bien vous ferez avancer un personnage dans l'eau pour soutenir le berceau de l'autre côté. Vous pouvez voir ces deux moyens employés l'un dans le tableau de Poussin, galerie du XVII[e] siècle, l'autre dans la tapisserie exécutée d'après une seconde composition du même peintre. (*Note K, à la fin du volume.*)

Il est bien évident que la composition doit être ordonnée par le peintre avant qu'il entreprenne l'exécution; car autrement celle-ci serait gênée dans son développement. La pensée a des ailes et la main n'en a pas. Il est toujours malaisé d'apporter une idée nouvelle dans un ensemble déjà constitué ; l'exécution se trouve plus ou moins compromise, et lorsqu'elle est reprise en sous-œuvre, elle perd presque toujours cette fleur d'improvisation qui est son plus grand charme. Il faut bien se garder par contre que l'exécution dans son entraînement ne dérange les plans de la composition et ne vienne à la modifier d'une manière fâcheuse : aussi est-il difficilement

applicable à l'art du peintre cet excellent précepte de l'Art poétique : « Polissez-le sans cesse et le repolissez. » Il faut au moins lui donner pour correctif cette maxime de prudence : le mieux est l'ennemi du bien.

Au reste les règles ont été inventées après coup, c'est-à-dire après qu'une œuvre de génie en a suggéré la formule. Elles ne forment pas un code de lois ; elles expriment en quelque sorte un état d'esprit que j'appellerai l'*esprit de modération*. Dans la composition comme dans l'exécution le peintre adopte telles procédures qui conviennent à ses aptitudes particulières : la disposition pyramidale; la concentration des groupes au centre du tableau ou le relèvement aux extrémités, le développement de la scène en profil ou en perspective, tous ces procédés sont excellents suivant les circonstances et suivant les tempéraments. Quant à la théorie, plus elle pénètre dans le domaine de la pratique, plus elle doit se montrer circonspecte.

D'ailleurs pour établir en connaissance de cause, les règles de la composition, il faudrait tenir compte de la variété des sujets que peut traiter le peintre. Or il est à peine besoin d'avoir visité une de nos expositions pour

savoir que les sujets ou plutôt les genres de sujets traités par la peinture sont en nombre infini. Dans le dédale d'œuvres fantaisistes qu'ils mettent devant nos yeux, les artistes ne cherchent pas toujours à guider le jugement du public, si même ils ne trouvent bon quelquefois de lui faire prendre le change, et, comme dit Montaigne, de le piper à plaisir.

Classification des sujets en peinture. — Quand nous avons parlé des sujets que le peintre trouve dans la réalité et de ceux qui n'existent que dans son imagination, nous avons déjà fait une première distinction un peu vague, il est vrai, et même un peu arbitraire si l'on songe que dans toute œuvre exécutée d'après nature il faut ajouter certaines choses que le peintre n'a pas sous les yeux, et que d'un autre côté la conception la plus idéale ne pourrait prendre corps sous le pinceau de l'artiste si celui-ci ne faisait entrer dans sa composition des éléments qu'il emprunte à la réalité. Nous n'insisterons donc pas sur cette formule du *vu* et du *non vu*, ni sur la distinction qu'on peut faire entre les sujets d'imitation et les sujets d'invention :

l'imitation réduite à elle seule ne nous conduit pas plus loin que la pratique élémentaire du métier. Quant à l'invention, elle n'est autre chose que l'art de mettre en œuvre les choses que nous avons déjà vues par ailleurs. L'axiome de Locke : *nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu* (rien n'entre dans notre esprit que par la voie des sens), principe douteux en psychologie, est une vérité évidente si on l'applique à l'art du peintre.

La décoration. L'expression. – En parlant des règles de la composition, nous avons dit que tous les personnages jouant un rôle dans la scène représentée doivent contribuer à l'expression du sujet par leur action et par la passion qu'ils expriment, et qu'ils doivent en outre satisfaire l'œil du spectateur en traduisant cette action et cette passion dans le langage de la pantomime plastique. Nous pouvons donc, parmi les divers sujets où l'invention compte pour quelque chose, distinguer d'une part ceux qui présentent un caractère plus particulièrement pittoresque, c'est-à-dire *décoratif*, et d'autre part ceux chez lesquels domine le caractère moral et sentimental, c'est-à-dire le caractère *expressif*. Il est bien entendu,

au reste que c'est ici une question de prédominance, et que tout sujet doit, pour intéresser l'esprit et les yeux, posséder, dans une proportion quelconque, l'un et l'autre caractères.

L'objet que se propose l'art du peintre a toujours été et est encore la décoration : depuis les arabesques qui couvrent les édifices sacrés de l'Orient, depuis les ornements géométriques qui garnissent les cloisons entre piliers des maisons pompéïennes, jusqu'aux grandes pages qui font un poème sublime des voûtes de la chapelle Sixtine, toute œuvre picturale a d'abord un caractère décoratif. Et ce caractère n'apparaît pas seulement dans le système d'ornementation par lequel la peinture, se mettant au service de l'œuvre architecturale, accuse les divisions d'un édifice, s'attache à ses nervures comme le lierre s'attache à l'arbre, occupe les parties trop nues, adoucit les arêtes trop vives, égaie les lignes sévères de la construction ; il n'est pas dans la bordure richement ciselée qui entoure le tableau ; le caractère décoratif se trouve dans le tableau lui-même, dans les lignes coordonnées soit en ordre pondéré (Poussin, Prudhon), soit en ordre excentrique (Salvator Rosa), dans l'effet

de lumière ménagé en masse centrale (Rambrandt), ou en éclats dispersés (P. Véronèse), dans la coloration par accords symphoniques (Titien) ou par dissonances (Delacroix) ; il se trouve dans les fonds, dans les accessoires, dans les premiers plans, en un mot dans tout ce qui constitue la mise en scène par le moyen des formes et des couleurs.

L'art décoratif et l'art expressif. — Mais la décoration, tout en cherchant à récréer les yeux, doit toujours obéir à cette loi de se mettre en harmonie avec le milieu dans lequel elle intervient.

Viollet-le-Duc, s'attachant à ce point de vue en sa qualité d'architecte, appelle le dessin un *art complémentaire ;* et aussitôt il reconnaît qu'il existe un autre genre de dessin qu'il appelle un art *spécial* ou *poétique.* Nous l'appelons, nous, l'art expressif, et nous le reconnaissons pour un art autonome ; quand il s'associe à l'architecture c'est pour se servir d'elle autant que pour lui venir en aide. Tandis que l'art décoratif est un muet figurant dans l'ensemble du spectacle, l'art expressif appelle le spectateur et fait parler l'œuvre plastique. Il est l'interprète des passions humaines ; il

donne une âme aux sombres verdures qui dans les tableaux d'Hobbema se mirent près des canaux ; aux rochers abruptes où Salvator Rosa jette pêle-mêle chevaux et combattants, aux amoncellements de nuages qui peuplent les ciels de Ruysdaël, aussi bien qu'au front pur des vierges de Raphaël et aux yeux étonnés de ses *divini bambini.* L'expression anime tout, même l'immense plaine du désert africain où la vie est annoncée par un filet de fumée s'élevant verticalement à l'horizon comme on le voit dans le tableau sobrement poétique de Fromentin.

L'élément décoratif et l'élément expressif se pénètrent mutuellement et se combinent de mille façons. Le sentiment intime du peintre se montre dans des compositions qui semblent purement décoratives, comme les loges du Vatican, ou les boudoirs de Versailles et de Trianon, dans les céramiques italiennes françaises et allemandes. De même le goût de la décoration est de mise dans les compositions les plus sentimentales, la distribution des masses lumineuses, la combinaison des couleurs et des reflets, l'autorité des grandes lignes donnent à la représentation d'une scène en peinture la même puissance communica-

tive que la césure et la rime d'un vers bien frappé donnent aux pensées du poète.

Pour trouver un principe de classification rationnelle qui soit applicable aux œuvres de la peinture, nous aurons à tenir compte de la différence qui existe entre les sujets où domine le caractère décoratif et ceux où domine le caractère expressif; et nous nous expliquerons cette différence en considérant que dans toute œuvre du peintre il y a *collaboration* de la nature avec le génie de l'homme, la nature fournissant les matériaux sans nombre qu'elle met sous nos yeux, le génie enveloppant de son regard la création tout entière, depuis le plus petit brin d'herbe jusqu'à la figure mystérieuse de la Divinité.

L'ART APPLIQUÉ

III

Mes chers amis,

On a de tout temps comparé la peinture à la poésie. Si l'on prenait au pied de la lettre cette assimilation, il serait aisé de faire le classement des sujets que peut traiter l'art du peintre : il n'y aurait qu'à emprunter à la poésie sa propre nomenclature, et on la trouverait toute faite dans les œuvres de l'antiquité. Les Grecs, auxquels il faut toujours revenir lorsqu'il s'agit des lois de la beauté, caractérisaient les différents modes poétiques en empruntant le nom des peuples qui composaient la grande famille Gréco-Asiatique. Ils disaient : le mode Lydien, le mode Dorien, le mode Ionien. Mais ces dénominations ne répondent plus pour nous à des idées bien précises ; il vaut mieux les laisser dans l'histoire.

On pourrait aussi recourir aux termes tirés de l'art poétique latin, termes qui subsistent encore, tels que : le genre épique, le genre élégiaque, idyllique, bucolique, etc. Ces termes expressifs nous donnent l'idée d'une émotion douce ou violente, grave ou légère, et indiquent le sentiment qui peut animer l'œuvre plastique aussi bien que l'œuvre littéraire. Mais leur emploi peut donner lieu à quelques équivoques. Il y a entre l'œuvre du poète et celle du peintre des différences fondamentales qui ne permettent pas de les confondre dans une classification commune.

Différences techniques entre la peinture et la poésie. — Les arts sont la poésie des sens. Le sentiment pittoresque provient du sentiment poétique comme le rameau prend naissance sur la branche mère, ou comme le ruisseau dérive de la source. Il y a un éclair de poésie dans la courbe gracieuse qui contourne doucement le visage de la déesse aux belles joues, il y en a un dans le regard ému que la *Vierge* de Foligno jette sur son enfant s'échappant de ses bras. Cependant la peinture et la poésie ne parlent pas la même langue, et n'usent pas des mêmes procédés pour

nous toucher. L'œuvre du peintre, faite pour être embrassée d'un seul coup d'œil, ne peut, comme l'œuvre du poète ou du musicien, être fractionnée par les éléments de la durée ; elle n'a qu'un moment pour nous émouvoir et, à cause de cela, il est difficile au peintre de mêler comme le fait le poète (Boccace, Shakespeare ou Victor Hugo) plusieurs actions dans une même œuvre. En outre les sujets qui conviennent à la poésie écrite ou chantée ne conviennent pas également bien à la peinture, c'est-à-dire à la poésie qui parle aux yeux. Les sentiments tristes et mélancoliques sont favorables à la poésie, particulièrement à la poésie lyrique ; mais la peinture est, à proprement parler, la gaie science : elle peut traduire la joie, la douleur, la colère, l'amour, la haine, toutes les émotions qui se manifestent au dehors, plutôt que la langueur, l'abattement, le regret, sentiments qui se renferment dans l'âme et qui sont contraires à l'action.

Prenons un exemple. Vous connaissez le tableau appelé : *Rêve de bonheur* ou *Illusions perdues* qui occupe une place honorable au Louvre dans la salle du XIXe siècle. Ce tableau est l'œuvre d'un artiste très consciencieux

qui fut vaillamment dévoué à son art. Gleyze a voulu mettre dans cette page autant de poésie qu'en peut comporter un ouvrage du pinceau ; et certes la poésie était bien ici à sa place. Mais dans ce cadre il n'entre..., comment dirais-je ?... il n'entre pas assez de peinture. Tout y est rêverie et aspiration. Le dessin est correct, mais sans accent ; la couleur est douce, mais peu vibrante ; le poète a commandé, le peintre n'a fait qu'obéir. Or l'art du peintre veut primer quand il est sur son terrain. Quels que soient la noblesse des attitudes, le balancement rythmé des lignes, l'effet heureusement trouvé du lieu et de l'heure, cette œuvre produit une impression plutôt pénible parce qu'on y cherche quelque chose qui ne s'y trouve pas, je veux dire un intérêt fondé sur les qualités propres à l'art du peintre. C'est une composition trop littéraire.

Genres propres à l'art du peintre. — Ces qualités propres à l'art du peintre, elles appartiennent à la technique et nous les y avons énumérées ; et pour les mettre en œuvre, l'art doit demander ses secrets à la nature vivante. *La nature est la collaboratrice obligée du peintre ;* il ne peut pas se passer d'elle. Il

règle avec elle les sujets qu'ils ont à traiter en commun; quelquefois elle fera les frais de l'invention ; d'autres fois l'œuvre sortira toute formée de la pensée de l'artiste, comme Minerve sortait toute armée du cerveau de Jupiter. Voilà pourquoi l'on ne peut résoudre la question des genres en peinture par une simple analogie avec la poésie ; la poésie peut quelquefois détourner des yeux de la nature, l'art plastique ne le peut pas. Les genres qui appartiennent à la peinture sont donc le portrait, le paysage, l'allégorie, la nature morte, etc..., tout comme les genres particuliers à l'art du comédien sont les emplois du père noble, de la grande coquette, de l'ingénue, du jeune premier, et comme les genres propres de la poésie sont l'ode, l'iambe, l'épithalame, la tragédie et la comédie.

Nous disons la tragédie et la comédie, c'est-à-dire l'art du théâtre. Sous le bénéfice des réserves qui précèdent, et tout en laissant à la poésie des genres tels que l'églogue, l'idylle, l'iambe ou l'épigramme et d'autres qui lui appartiennent exclusivement — car on peut bien prendre pour sujet de tableau une idylle de Théocrite ou une églogue

de Zola, mais l'idylle ni l'églogue ne peuvent constituer un genre de peinture — nous ferons cependant au profit de notre classification pittoresque un emprunt à l'art si vivant du théâtre. De même que le poète dramatique emploie tantôt le verbe noble de la tragédie, tantôt le parler terre à terre de la comédie pour faire entendre aux hommes le langage de la passion ou celui de l'ironie, de même le peintre moraliste s'adresse soit à la muse sévère, soit à la muse rieuse pour nous récréer et nous instruire par la voie de l'image. En ce sens on peut dire que l'art de peindre se rapproche de l'art poétique, et que la poésie ressemble à la peinture : *sicut pictura poesis*.

L'art héroïque et l'art familier. — La peinture d'histoire. — Nous considérerons donc en peinture l'*art héroïque* en opposition avec l'*art familier*. L'art héroïque répond à ce genre qu'on appelle généralement la peinture d'histoire ou la grande peinture. Il comprend, outre l'histoire proprement dite, la mythologie, la symbolique, la légende religieuse ou le tableau de piété ; on peut même y faire entrer le portrait historique. La peinture

d'histoire prend son origine aux sources les plus élevées de la vie intellectuelle. Ce genre demande moins à l'étude de la nature qu'à l'inspiration de l'artiste s'il est vrai que l'histoire soit, comme l'a dit Michelet, une résurrection. Il importe, avant tout, pour opérer cette résurrection, que le passé soit rétabli dans sa vérité historique ; et il faut encore que l'œuvre offre assez de réalité plastique pour produire un certain degré d'illusion. Il faut que César, Brutus et les autres acteurs du drame nous offrent le type vivant des Romains et de leur siècle et même une ressemblance que nous pouvons contrôler au besoin d'après les monuments qui nous restent de l'époque ; il faut enfin que l'énergie de la passion qui les entraîne se peigne clairement sur leur visage et dans leur pantomime. Parmi tous les genres de sujets que l'art peut aborder, il n'en est aucun, vous en conviendrez, qui présente une plus grande somme d'intérêt.

Au temps où le nombre était bien petit de ceux qui savaient manier le pinceau et l'ébauchoir, les premières choses que l'on songea à reproduire furent les images des dieux et des grands hommes. Tout autre sujet eût semblé

indigne d'être proposé à l'étude du peintre ou du sculpteur. Aussi la pensée vint-elle naturellement de placer ces représentations aux murs des édifices sacrés. La peinture monumentale faisait déjà, quoique étant dans l'enfance, un admirable effort pour s'élever jusqu'au but suprême de l'art.

Aujourd'hui, — peut-être n'est-ce qu'une éclipse passagère, — la peinture d'histoire n'apparaît pas brillante, surtout chez nous, Français ; le sentiment poétique fait défaut dans la manière de traiter les sujets qui veulent du style. L'histoire, fatiguée par des narrations banales et par d'éternelles redites, n'intéresse plus que sous la forme de l'anecdote ; la curiosité du détail fait oublier la moralité de la fable, et les anciennes traditions ont eu le sort des monuments de la Grèce et de Rome que l'on a dévastés pour bâtir des hôtels modernes avec leurs matériaux. On fait encore des tableaux de grande dimension, trop grande même, car la grandeur du cadre ne compense pas la petitesse du sujet. Au temps de Poussin et de Lesueur on traitait les sujets les plus graves dans des toiles de proportions modestes : on fait le contraire aujourd'hui Michel-Ange, Léonard et tant d'autres hommes

de génie n'auraient pas cru atteindre le but de l'art pour avoir rendu le spectacle étalé sous leurs yeux s'ils n'avaient su pénétrer dans les ressorts de la machine humaine et dans les sentiments de l'âme qui mettent cette machine en mouvement.

La peinture religieuse. — L'hagiographie chrétienne, il faut le reconnaître, n'est favorable à la représentation plastique que grâce à une foi profonde chez l'artiste comme chez le peuple. L'esprit spiritualiste de la doctrine qui professe le mépris de la matière commande à tout croyant de tourner ses pensées du côté de l'âme : or il est difficile, n'est-il pas vrai ? de peindre l'âme si l'on ne peint aussi le corps.

Il y a, quoiqu'en ait dit Chateaubriand dans ses magnifiques études, il y a entre le génie du christianisme et le génie des arts plastiques quelque chose qui ressemble à une incompatibilité d'humeur. Boileau, plus terre à terre, l'avait très bien compris. Jamais, au temps même des Giovanni da Fiesole et des Fra Bartolommeo, au temps où un pieux artiste ajoutait à sa signature la formule : Priez Dieu pour le peintre, la représentation de la sainte Tri-

nité n'a pu être réussie ; la figure de Dieu le Père paraît toujours ou trop vieille ou trop vulgaire ou trop débonnaire ; depuis Raphaël on ne l'a même plus essayée. Je ne veux point faire de comparaisons irrévérencieuses ; mais l'idée de représenter le Tout-Puissant sous les traits d'un vieillard à barbe blanche n'a pas été une idée heureuse. Les Grecs s'en étaient bien gardés : leur Jupiter, qu'ils appelaient le Père des Dieux et des hommes, a toujours été représenté par eux dans l'âge de la maturité et de la force. Et cependant, hâtons-nous de le reconnaître, il n'y a pas de plus belle source d'inspiration pour l'art que l'idée religieuse ; en peinture comme en poésie, elle a donné naissance aux plus sublimes chefs-d'œuvre.

La peinture mythologique. — La peinture mythologique n'est pas, sous le rapport de l'invention, sensiblement différente de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse. En traitant ce genre de sujets, beaucoup de peintres aiment rendre un culte platonique à la beauté, je veux dire un culte qui laisse leurs croyances philosophiques ou religieuses entièrement en dehors de la question esthé-

tique. Leur imagination se tourne alors naturellement vers les inventions du paganisme. Ce genre a repris faveur à mesure que la légende chrétienne a été plus délaissée ; il a trouvé chez nous un interprète de génie dans Prud'hon, comme la poésie païenne en avait trouvé un dans André Chénier. Le peintre du *Zéphir* et de *La Vengeance divine* a fait revivre comme le poète « dans des sujets nouveaux » l'âme de l'antiquité.

La peinture de genre. — Venons à la seconde catégorie de sujets, à celle des sujets *familiers* : elle renferme des ouvrages de proportions modestes dits tableaux de chevalet. La *peinture de genre* (c'est ainsi qu'on l'a longtemps appelée) a quelque analogie avec le mode idyllique ou bucolique ou même élégiaque de la poésie. On y peut distinguer trois sous-genres principaux : le portrait, le genre proprement dit, et le paysage.

Le portrait. — Le *portrait* nous offre une transition naturelle entre la peinture héroïque et la peinture familière. Il ne le cède en rien à la première comme intérêt et comme dignité bien qu'il exige généralement une moins

grande somme de travail, ni à la seconde comme variété de style et comme liberté dans les moyens d'exécution. Pour exceller dans ce genre, l'artiste doit unir à toutes les ressources de la technique un grand esprit de docilité en présence de la nature ; car la ressemblance est à ce prix. Le peintre de portraits doit être aussi naïf observateur que profond psychologue.

L'ami séparé de son ami, la femme qui a perdu le compagnon de son existence, la mère qui s'est vu enlever sa fille à la fleur de l'âge nous disent quelle consolation ils ont trouvée dans la possession d'une image qui, quoique muette et immobile, leur rend par instants l'être dont la mort les a séparés.

Le portrait, quand il est traité dans toute son ampleur, est moins un genre à part qu'une annexe de la grande peinture. Il est tels portraits peints par Antonio Moro, par Velasquez, par Van Dyck qu'on peut citer parmi les plus parfaits monuments de l'art.

Le portrait a su se populariser sans rien perdre de son importance. Si le personnage qu'il représente a moins d'intérêt pour la postérité qu'au temps où l'on cherchait seulement à perpétuer le souvenir des grands et des rois,

nous y trouvons toujours la reproduction frappante de la vie et du caractère. L'*Homme au gant* du Titien, l'*Homme aux sourcils noirs* de Pagnest, la *Femme malade* de Ph. de Champaigne, et bien d'autres que tout le monde connaît, n'ont pas besoin de porter un nom pour être célèbres. Vous remarquerez, mes amis, que je m'abstiens, et pour cause, de citer les œuvres des artistes contemporains.

Le genre. — Avec la *peinture de genre* proprement dite, nous pénétrons plus avant dans le domaine de la nature. Ici la personne humaine, au lieu d'être placée sur une sorte de piédestal, est amenée de plain-pied devant le spectateur pour être vue de plus près. Ainsi l'ont peinte les Flamands et les Hollandais avec une naïveté sincère ; ainsi la peignent les Anglais en y mettant une pointe d'humour ; ainsi la peignent en y ajoutant quelques intentions sarcastiques les Français et les Allemands. Le tableau de genre est au tableau d'histoire ce que la comédie est à la tragédie, ce que le vaudeville est au drame ; il a réussi en tout temps chez les nations septentrionales, et chez les peintres à sang-froid, pour ainsi parler. Si vous voulez voir en ce

genre une œuvre dont la composition est excellente et dont l'exécution est en parfaite harmonie avec le sujet, vous irez faire une station au Louvre devant l'*Accordée de village* de Greuze, ce délicieux tableau que l'on pourait appeler le tableau sans reproche, n'était le malencontreux sac d'écus dont le prétendu, un peu gauche, ne sait pas se débarrasser. A côté de ce petit chef-d'œuvre pâlissent les toiles du même peintre qui ont pour titres : *la Malédiction paternelle* et *le Fils puni*, et tous ces drames moralisants qui furent si goûtés au temps de Beaumarchais et de Diderot.

Le genre historique. — La peinture de genre en se greffant sur l'histoire a donné naissance au genre historique, produit un peu hybride, en grande faveur dans le dernier siècle, et qui est passé de chez nous aux autres nations. Poussin avait donné le signal de cette évolution en introduisant dans les sujets nobles des épisodes familiers, souvent traités au premier plan, comme faisait Shakespeare en plaçant un bouffon bavard à côté d'un personnage héroïque : il y en a un curieux exemple au Louvre dans ce tableau laissé inachevé où, parmi les bergers rassemblés pour écouter le chant d'A-

pollon, on voit Mercure se glisser près du dieu-poète et lui dérober adroitement les flèches de son carquois. Lorsqu'on se rappelle la figure sévère que Poussin a donné, à son portrait, on ne s'attend guère à ces saillies humoristiques, qui lui ont sans doute valu le nom de peintre des gens d'esprit. Tout près de là on s'arrête devant le charmant groupe des deux femmes dont l'une, écoutant ce que disent Eliézer et Rebecca, laisse couler par inadvertance l'eau de son vase dans le vase déjà trop plein de sa compagne ; ici l'épisode a vraiment plus de grâce et même plus d'importance que le sujet principal. D'autres fois si une pensée morale vient se présenter naturellement dans un sujet familier, elle est reçue avec plaisir comme un convive sur lequel on ne comptait pas. Dans une scène d'orgie pittoresquement bouffonne du peintre allemand Knaus, on voit une jeune mère pensive, tenant son enfant sur les genoux, attendre pour rentrer au logis le mot d'ordre du maître grossier qui non loin d'elle s'abrutit dans la boisson. Le sentiment de tristesse de cette femme fait un contraste frappant avec la folie de ceux qui l'entourent, et relève de la manière la plus heureuse la grosse gaîté de cette scène.

La peinture de genre s'est d'ailleurs ouvert une carrière indéfinie depuis qu'elle revendique le droit de se prendre aux sujets réservés autrefois à la peinture historique ou religieuse. Nous ne nous plaindrions pas de cette sorte d'usurpation si nous pouvions par là espérer un retour vers le grand art trop oublié chez nous. Mais à mêler ainsi des genres d'un caractère différent, on risque souvent de produire des œuvres qui ne supportent pas l'épreuve du temps : les innombrables produits de l'art officiel sont là pour le prouver.

Le paysage. — Je me hâte de parler du troisième des genres familiers, je veux dire du *paysage*. Ce genre, le plus moderne de tous, a dans l'espace de deux siècles, passé du second rang au premier. Bien que les Hollandais eussent déjà représenté les horizons nus et fuyants de leur pays, c'est encore à notre Poussin, au peintre austère du Déluge et de l'Eurydice piquée par le serpent, qu'il faut en faire remonter l'origine autant qu'à Ruysdaël et à Hobbema. Mais le paysage du Poussin se rattache encore au tableau d'histoire ; la plus agreste de ses compositions ne va pas sans quelque Orphée ou quelque Diogène qui lui

donne droit d'entrée dans le cabinet de l'amateur au XVIIe siècle. Il n'a pu s'affranchir de la présence surannée des divinités classiques ; et ce que Poussin n'a pas fait, ses élèves, le Guaspre et Claude Lorrain, n'ont pas davantage osé le faire.

Au XIXe siècle le paysage historique est abandonné ; l'étude du site naturel (auquel il faut joindre le genre des animaux et celui de la marine) a atteint de nos jours son plein développement. Loin de rester un genre d'imitation pure comme chez les Hollandais, ou exclusivement décoratif comme chez les Italiens, le paysage a été tourné par Corot, Millet, Rousseau et par d'autres après eux, vers une orientation nouvelle ; il est devenu expressif comme une peinture de mœurs ou comme une légende. Les arbres, les ciels, les eaux ne sont plus un accessoire destiné à remplir les vides d'une composition quelconque, ils sont les personnages principaux de l'action dans l'épopée de la nature.

Le paysage moderne. — La vive impulsion donnée en ces derniers temps à l'étude du paysage est la conséquence du mouvement qui porte aujourd'hui l'art à embrasser plus

fortement la réalité. La nature est ici chez elle ; c'est elle qui recherche le peintre ; il n'est plus nécessaire d'introduire dans un site quelconque la figure d'un pâtre ou d'une lavandière pour lui donner un air de vie. On a dit avec raison qu' « un paysage est un état de l'âme ».

La nature morte. — Beaucoup d'autres genres dérivés des précédents, ou de moindre importance, demanderaient à être mentionnés si nous voulions ne rien oublier. Et en effet il serait injuste de ne point parler du genre modeste qui est le plus ancien de tous parce qu'il est le plus naturel, du genre qu'on appelle la *nature morte*, et qui est toujours un genre très vivant. N'est-ce pas en voyant une belle rose épanouie de la nuit précédente que la jeune fille la mieux douée des grâces de la jeunesse oublie de regarder son miroir et regrette de ne pas savoir peindre ? N'est-ce pas quand il a devant son chevalet un bouquet de fleurs toutes fraîches que le peintre le plus habile maudit son habileté, et fait des efforts pour s'inspirer uniquement de la nature ?

Peinture allégorique. — La peinture historique a laissé des rejetons qui la remplacent ou qui lui font concurrence ; c'est la peinture symbolique ou allégorique qui prend toutes les formes et s'applique à tous les modes de la poésie ; les murailles en sont couvertes dans nos expositions ; c'est le genre du nu féminin qui gagne toujours du terrain, bien qu'il ne soit pas en harmonie avec nos mœurs et notre climat comme il l'était dans l'antiquité, et bien que notre religion s'en offusque autant que celle des anciens lui était favorable.

Sujets militaires. — Les sujets militaires modernes sont encore un genre détaché de la peinture d'histoire ; ils peuvent être mis au rang des sujets du genre familier depuis que nos peintres, à l'exemple de Horace Vernet, ont renoncé à saisir le côté épique des terribles tragédies qui accompagnent la guerre, et se sont attachés à en faire ressortir les côtés pittoresques.

La caricature. — La grande poésie s'est retirée peu à peu de ces divers genres, et on les voit dériver vers un réalisme savant — ou vers une ironie spirituelle — car il ne faut

pas oublier la caricature, ce genre dans lequel excellent les Français, et qui, grâce à la verve d'un Daumier et d'un Gavarni (sans parler des vivants) a produit de véritables chefs-d'œuvre.

Ces classifications anciennes n'ont plus aujourd'hui rien d'absolu, et chaque genre est en réalité un genre mixte ; d'ailleurs le génie a su de tout temps s'affranchir des limites conventionnelles, et s'élever au-dessus de toutes les barrières.

« Grand-père ! dites-nous donc quel est le genre de peinture que vous préférez, et qu'il faut regarder comme le meilleur. — Ma petite amie, tous les genres sont bons, comme ton frère le disait dernièrement ; ils sont bons à condition qu'ils soient employés à propos et traités comme ils doivent l'être. Dans ta chambre, en face de ton lit il y a un cadre de forme ovale que tu vois tous les matins et tous les soirs. En le regardant dernièrement nous avons trouvé ensemble que quelque chose choquait l'œil, et ce quelque chose était un léger aplatissement de la bordure qui faussait la courbe de l'ellipse. Nous avons fait corriger ce défaut et nous avons eu alors un

encadrement parfait, il décore très correctement le panneau de ta chambre, parce que sa courbure est élégante et que son tracé est mathématiquement exact. Or dans ce cadre il y a une peinture : s'il était dans la salle à manger rien n'y ferait meilleur effet qu'un assemblage de fleurs et de fruits tout brillants de maturité, ou même une pièce de venaison toute fraîche : un peintre du temps passé n'aurait pas manqué d'y faire voir la tête sournoise d'un chat qui guette le moment propice pour faire un bon coup. Les convives regarderaient avec plaisir cette peinture en levant les yeux au-dessus de la soupière fumante. Au lieu de cela il y a dans ce cadre une figure, un portrait dont vous connaissez bien l'original, mes chers enfants... elle avait alors vingt-cinq ans. Pour qu'une image de ce genre soit excellente il faut qu'elle offre une ressemblance indiscutable, et aussi qu'elle nous présente la personne sous son aspect le plus heureux ; elle aura un mérite plus rare si elle a été peinte par Titien ou par Rubens ou par tout autre artiste de génie qui y aura imprimé la vie, l'expression, le caractère. Supposons enfin que notre tableau représente un sujet plus ou moins poétique tel que Vénus sortant

du sein de l'onde ou bien Adam et Ève en présence du Père Éternel. Oh! alors sa place sera sur le plus beau panneau du salon ; mais cette peinture devra, pour nous toucher, atteindre la beauté absolue : ce ne sera pas assez d'être décorative ou parlante, il faudra qu'elle soit sublime. »

L'ART APPLIQUÉ

IV

Mes chers amis,

Vous me demandez pourquoi, en traitant avec vous des choses de la composition en peinture, je vous parle toujours de sujets donnés ou imposés ou connus par avance, et jamais de sujets inventés par le peintre. Je vous rapporterai à ce propos une conversation à laquelle j'assistais un jour entre une dame du monde et un peintre de ses amis. Elle aussi demandait pourquoi l'on ne composerait pas un tableau comme les grand'-mères composent des histoires pour amuser leurs petits-enfants, en inventant les faits au courant de la narration. Qu'avons-nous besoin disait-elle, de César et de Pompée, de Roméo et de Juliette, d'Acis et de Galathée ? Le peintre ne peut-il donc imaginer le fait qu'il nous

montre au lieu de l'aller chercher dans les livres ? Est-il nécessaire qu'il se mette à la remorque des historiens et des moralistes ?
— Soit, lui répondit-on ; faisons un tableau comme vous l'entendez. Et d'abord qu'y mettez-vous pour commencer ? Quel personnage ?

— Un jeune homme... de tournure distinguée.

— Bien.

Un jeune homme... vêtu comment ?

— J'aime assez le costume Renaissance.

— Coiffé ?

— D'un chapeau à plume flottante.

— Pas d'autre personnage ?

— Si, une femme...

— Une jeune fille ?

— Oui, de condition modeste.

— Et... que font-ils ?

— Oh ! le cavalier lui présentera un objet quelconque, une fleur, un bijou, un collier.

— Et cela se passe... dans une chambre ?

— Sans doute ; mais... la fenêtre est ouverte c'est plus convenable ; d'ailleurs on peut voir ainsi un coin de la campagne, et...

— Et un autre homme qui se promène au jardin avec une femme d'un âge mûr, n'est-ce pas ?

Eh bien! votre tableau, c'est l'histoire de Faust et de Marguerite. Que ne le disiez-vous d'abord ? Nous aurions compris (suivant la règle que nous recommandions dernièrement) ce qui s'était passé avant ce moment et ce qui devait se passer ensuite ; l'intérêt du tableau n'y aurait rien perdu et nous aurions eu l'esprit plus libre pour en goûter l'arrangement et l'exécution.

Que nous prouve ceci, mes amis ? Qu'il faut laisser chacun faire son métier. Celui du peintre est de transporter dans le domaine de son art les matériaux qu'il recueille sur la route où l'humanité a passé. Il peut bien chercher à l'avance l'emploi de ces matériaux, et, comme le voulait tout à l'heure notre jeune dame, mettre en mouvement ses personnages avant de leur avoir donné un nom, — car il est permis, si on le trouve commode, d'amener sur le terrain la charrue avant les bœufs, — mais il faut mettre ensuite chaque chose à sa place, c'est-à-dire les bœufs devant le hoyau.

Le choix d'un sujet. — Le sujet d'un tableau doit s'expliquer de lui-même et ne point prêter à l'équivoque. Le peintre des *Illusions perdues*

aurait peut-être augmenté l'intérêt de sa composition s'il lui avait donné pour titre : Saül faisant chanter devant lui des jeunes filles afin de charmer sa mélancolie. Il n'aurait eu qu'à changer les costumes. Quant au peintre de *la Mort de César*, son œuvre ne serait certainement pas plus méritoire s'il avait prétendu nous montrer un homme sans nom, massacré par des gens inconnus, et sans que personne sache pourquoi.

Mais, me direz-vous, ne peut-on donc être peintre et composer des histoires ou des romans ? Oui, vraiment, on le peut ; mais si j'avais un conseil à donner à quelque peintre désireux de faire de la littérature, ce serait d'écrire des livres pour ceux qui aiment la lecture, et de peindre ses tableaux de préférence d'après les histoires racontées par d'autres. C'était certainement la manière de penser d'Eugène Fromentin, l'auteur du tableau « la chasse au Faucon » et l'auteur aussi du roman de Dominique, roman qu'il se garda bien d'illustrer lui-même. Il est dangereux de faire comme le peintre lyonnais Janmot qui prétendit représenter dans une suite de compositions « la vie de l'âme » et dépensa en pure perte une grande somme de talent et d'imagi-

nation, car cette tentative tomba dans l'oubli et l'on ne connaît guère aujourd'hui ces peintures où se trouvent des morceaux d'un sentiment exquis perdus dans des symboles inintelligibles.

Toutefois n'y a-t-il pas dans la thèse que soutenait notre jeune interlocutrice un certain fond de vérité ou même un enseignement dont nous pourrions faire notre profit? Nous avons dit qu'il faut se méfier de la littérature, tout en reconnaissant les services qu'elle peut rendre à l'art du peintre. Celui-ci courrait le risque de s'amoindrir s'il se mettait purement et simplement à la remorque de celle-là. Il y a en effet un genre de peinture dans lequel une part notable d'invention appartient au génie littéraire, c'est la peinture allégorique. — Je parle de ces tableaux dans lesquels sont personnifiées des idées abstraites ou des divinités philosophiques telles que la Justice, la Liberté, la Vérité, affublées souvent d'attributs qu'elles désavoueraient si elles pouvaient parler. — Eh bien! la composition allégorique est précisément un genre faux dont le littérateur et le peintre sont souvent disposés à se renvoyer l'un à l'autre la responsabilité. Vous en pouvez voir la preuve dans la mythologie

qui fut imposée à Rubens par les courtisans de la reine Marie de Médicis. Cette symbolique fâcheuse dépare certaines parties d'une œuvre d'ailleurs éblouissante de beauté décorative. Rappelez-vous dans la même galerie une figure de la Religion qui possède deux ou trois rangs de mamelles, et dans un autre panneau du même Rubens : le Temps emportant la Vérité à la force du poignet. Si vous comparez ce dernier tableau avec celui du Poussin sur le même sujet, vous conviendrez avec moi que celui-ci mérite la préférence malgré sa triste coloration et que dans un genre aussi conventionnel et aussi froid la sévère correction du peintre de l'Arcadie était peut-être plus à sa place que la verve étincelante du peintre d'Anvers.

Différence entre l'idée plastique et l'idée littéraire. — Le tableau ne peut donc être la traduction pure et simple d'une pensée littéraire, sauf le cas où l'illustration travaille de compte à demi avec la chronique dans l'intérêt de l'histoire. L'idée plastique ne cadre jamais exactement avec l'idée littéraire, et... c'est l'idée plastique qui fait le peintre. Pour pouvoir être transportée sur la toile, l'idée

littéraire doit être élaborée, et, si j'ose le dire, ruminée par le praticien qui a, lui, à coordonner l'action dans un décor, et qui doit de plus remplacer la narration par le geste et la parole par l'expression du visage, car tel est le programme auquel doit se conformer quiconque veut composer un tableau, une statue. Il y a des sujets qui peuvent être traités également par la peinture et par la poésie ; je vous citerai *Ugolin* et ses enfants, *Paolo et Francesca di Rimini aux enfers* (Dante était un grand peintre en même temps qu'un grand poète), et bien d'autres; mais aucun peintre ne traduira ce vers de Racine : « le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur » et il n'y a pas de poète qui puisse se placer à côté du Poussin pour nous raconter qu'Eudamidas dicta, étant couché sur son lit de mort, un testament où il léguait à son ami le soin de nourrir et de doter sa fille. C'est que Racine a exprimé une pensée, et que Poussin a peint une action.

Qu'il choisisse un sujet grave ou léger, héroïque ou familier, l'artiste doit toujours demander à l'ouvrier le moyen de faire comprendre sa pensée, l'ouvrier doit mettre à la disposition de l'artiste son savoir et son habi-

leté ; disons mieux, l'artiste et l'ouvrier ne doivent faire qu'un.

Un autre enseignement me paraît ressortir de la petite discussion provoquée par cette personne, mécontente de trouver dans l'œuvre de l'artiste quelque chose dont l'invention ne lui appartienne pas. Les femmes — votre maman me permettra cette réflexion — n'examinent jamais les questions de principes sans considérer leur côté sentimental. Pour elles la pensée est inséparable de la personne du penseur. Plus une œuvre leur paraît admirable, plus grand est leur désir de connaître la pensée intime de l'auteur sur son ouvrage. Est-ce pour ce motif que les femmes sont plus accessibles que les hommes au sentiment religieux, et qu'elles concluent plus facilement de la création au créateur ? C'est parmi elles en effet que le Christ a trouvé ses premiers et ses plus dévoués disciples... Mais la religion n'a rien à faire ici ; admettons que les femmes sont prises par la sensibilité avant de l'être par l'imagination... et continuons. Lorsque notre jeune dame voulait que le peintre inventât, confectionnât lui-même son sujet, voilà, je

crois, ce qui était au fond de sa pensée. Nous-mêmes, en passant en revue tous les genres dans lesquels se marque la collaboration de la nature avec le peintre-poète, nous avons pu remarquer que l'homme est toujours, pour l'artiste comme pour le philosophe, le sujet d'étude le plus intéressant; à tel point que dans un tableau représentant un paysage désert le spectateur cherche instinctivement une trace de la personne humaine. Certes il serait difficile d'imaginer des sujets plus beaux que ceux racontés par l'histoire, et, comme on l'a dit, certains faits réellement arrivés sont plus extraordinaires que toutes les inventions des romans; or pourquoi ces faits ne frappent-ils pas notre imagination? c'est parce qu'ils sont exposés tout uniment et tout crûment dans les colonnes de notre journal : la façon de conter émeut plus que ce que l'on conte, et le narrateur ne remplit pas l'attente de ses lecteurs et surtout de ses lectrices s'il ne leur fait entendre où est pour lui la morale de son histoire, et par quelle circonstance de cette histoire il a été lui-même le plus fortement touché.

Le caractère dans l'art. — Il importe peu,

par conséquent, que l'artiste ait choisi un sujet déjà connu ou qu'il l'ait imaginé lui-même ; — il suffit que l'on puisse comprendre sans peine ce sujet — mais il importe qu'il ait su imprimer à son œuvre un *caractère* qui frappe l'esprit du spectateur. Il sera le créateur du sujet qu'il traite, ce sujet fût-il le plus banal du monde, s'il se l'est approprié par la manière dont il le conçoit et dont il l'exprime, tandis qu'une histoire inédite paraîtra, faute de génie chez l'artiste, aussi terne que tous les Christ en croix et les jugements de Salomon confectionnés chez les marchands de tableaux religieux.

Toute chose a son caractère, ou si vous le voulez, sa physionomie propre. L'arbre, la fleur, l'animal possèdent les traits distinctifs de leur espèce, et ces traits sont marqués dans leur forme, dans leur couleur, dans leurs proportions. De plus chaque individu se distingue des autres individus de la même espèce par quelque trait particulier qui s'ajoute à la physionomie dont la nature a doté ses congénères. Dans l'espèce humaine les types varient depuis le Norvégien aux cheveux pâles jusqu'au nègre aux jambes grêles, et depuis la Vénus Hottentote jusqu'à la Vénus de Médi-

cis. Si le caractère de l'objet ne nous apparaît pas clairement, c'est qu'une préoccupation quelconque ou une habitude invétérée s'y oppose ; mais que notre habitude s'oublie un moment, que notre esprit revienne de sa distraction, alors, par l'effet du contraste nous voyons cet objet comme s'il était pour la première fois devant nos yeux et nous apercevons son côté caractéristique. L'artiste, lui, est plus vivement frappé : son imagination, sensible comme la plaque sur laquelle opère le photographe, aperçoit d'abord dans les choses ce qui intéresse son art ; lui-même se sent tourmenté par le désir de reproduire d'une manière quelconque et de communiquer à d'autres l'impression qu'il a reçue.

Observez les êtres instinctifs tels que le petit enfant ou l'animal domestique : lorsqu'ils ont toujours devant les yeux le même visage, qu'ils perçoivent les mêmes senteurs, qu'ils entendent la même voix, il se forme pour eux de ces diverses impressions un seul concept, celui d'une personne dans laquelle ils reconnaissent l'objet de leur affection. C'est de la même manière que le spectacle du monde s'imprime dans l'imagination de l'artiste. Lorsqu'il cherche à donner un langage à sa pen-

sée, ces impressions se ravivent et lui suggèrent l'emploi des mêmes formes et des mêmes couleurs pour exprimer les mêmes sensations.

Le caractère décoratif et le caractère expressif. — Parmi les objets que le peintre peut reproduire nous avons distingué, vous vous en souvenez, ceux qui présentent plus particulièrement le caractère décoratif, c'est-à-dire pittoresque, de ceux chez lesquels domine le caractère expressif, c'est-à-dire humain, moral, sentimental. La feuille du trèfle est formée de trois lobes ovoïdes placés en éventail sur un même plan et réunis par une de leurs extrémités allongée en pédoncule ; voilà son caractère graphique, ou décoratif, ou pittoresque. La feuille du trèfle présente à l'œil un ensemble de formes gracieusement liées entre elles, dont la réunion suggère l'idée non de la force menaçante comme la revêche feuille du houx ou de la tristesse comme la feuille languissante du saule, mais de la paix, de la douceur, de l'amitié ; voilà son caractère expressif et moral. Je vous donne un exemple pris dans une humble famille du monde végétal, mais nous en trouverions de

bien plus frappants dans les régions de la vie supérieure si nous comparions entre eux les caractères distinctifs du chien et du chat, du coq et de l'oiseau de proie, du nègre et de l'homme blanc ; et nous verrions le plus souvent que le caractère pittoresque est le reflet ou l'image du caractère moral auquel la nature semble l'avoir associé à dessein.

Le *caractère* constitue la poésie propre à la peinture ; mais le caractère pittoresque ne suffit pas pour remplir l'intérêt du tableau s'il ne s'y joint une expression du caractère moral. Les peintres qui ne peuvent donner d'attrait à leur composition qu'en y montrant les modes d'autrefois et les détails d'un mobilier plus ou moins étrange font du style à peu de frais et ne saisissent le pittoresque que par son petit côté. Les fonds magnifiques d'architecture, les vêtements en brocard et les vaisselles d'or étalées par Véronèse ou Bonifazio ne font point pâlir les sobres mais sublimes compositions de la chapelle Sixtine.

Les pages où Horace Vernet (et d'autres après lui) ont peint les mœurs et les incidents de la vie militaire sont de très intéressants tableaux de genre ; mais ces œuvres n'ont pas le cachet de grandeur que l'on aime à voir

dans les compositions épiques de Gros, de Géricault et même de David.

L'artiste est le révélateur de la beauté cachée dans les choses. Par lui la fleur de poésie passe du monde des réalités dans le domaine de l'art. Cette fleur qu'il a cueillie sur sa tige, il a eu le mérite de l'apercevoir, quelquefois par l'effet du hasard, quelquefois par une inspiration géniale... Mais je ne veux pas aujourd'hui, mes enfants, pénétrer avec vous dans cette région de la conscience où prennent naissance les inspirations du génie. A quel moment se produit le choc lumineux qu'un auteur dramatique a appelé *l'Etincelle?* Précède-t-il toujours ou suit-il quelquefois le travail commencé? C'est selon. Si l'artiste, s'étant consacré à une œuvre commandée, peut, au cours seulement de son travail, en trouver la pensée directrice, il peut aussi, saisissant une idée qui s'offre d'elle-même, en concevoir aussitôt l'exécution comme possible. Raphaël, dans le même temps qu'il peignait les *stanze* pour obéir aux ordres de Léon X et qu'il déployait dans leur composition son rare génie de l'ordonnance, rencontrait dans les rues de Rome un petit enfant

endormi près de sa mère ; tout charmé il en faisait à la hâte un croquis, et, rentré chez lui, il groupait après coup les deux personnages traditionnels de la Vierge et de saint Jean, tous deux en adoration devant cette délicieuse figure. Vous connaissez bien la petite *Vierge au voile* du Louvre, et peut-être aussi le tableau dans lequel Horace Vernet a imaginé de représenter cette anecdote. Ce même Horace Vernet disait à ses élèves — donnant une forme humoristique à une sage recommandation : — « Quand vous voyez un couvreur tomber du haut d'un toit, prenez vite votre album et faites-en un croquis pendant qu'il est en l'air ». David disait aussi : Ayez toujours le crayon à la main ; et Léonard de Vinci : *nulla dies sine lineâ.*

L'apport des éléments que fournit l'étude de la nature enrichit l'imagination de l'artiste et féconde son travail. Entre elle et lui il y a un commerce perpétuel de renseignements. Le peintre doit être toujours disposé à interroger la nature ; celle-ci répondra à l'appel du peintre pour peu qu'il sache écouter son langage. Elle lui montrera comment se transforment les types de la flore et de la faune terrestre, et aussi ceux de l'espèce

humaine. Chaque jour elle crée des espèces nouvelles ; chaque jour aussi elle ramène à leur origine les espèces dégénérées. Avant de produire le type noble et élégant du cheval elle s'est essayée dans le moule plus grossier de l'âne, lequel, bien qu'inférieur sous le rapport de la forme, est devenu un type à son tour. — Quoi ! l'âne un type, direz-vous ? — Oui, sans doute. Ce n'est pas chez lui qu'il faut chercher la dignité du port ni la beauté de l'allure ; mais si l'on veut voir quelle gentillesse donnent, même sous des dehors grossiers, la saine gaieté et la parfaite insouciance, c'est chez le baudet, ami de La Fontaine, que l'on trouvera l'expression de cet état d'âme philosophique.

La nature et le caractère. — Pour résumer nos réflexions sur l'art de la composition en peinture, nous dirons que l'artiste se trouve placé en face de la nature, et qu'il puise en elle tous les éléments nécessaires à son œuvre, mais qu'il doit ajouter lui-même à ces éléments le cachet de la poésie pittoresque. De là je tire deux préceptes que je me permets de recommander aux jeunes artistes : être d'abord devant la nature comme un disciple docile est

devant son maître, et lui demander tout ce qu'elle peut fournir d'enseignements utiles; puis donner à son œuvre l'*originalité* en lui prêtant un caractère que le peintre puisera dans le commerce de sa pensée avec la science, et non pas dans quelques réminiscences plus ou moins confuses. La nature mal comprise, ou vue d'un œil indifférent, ne donne lieu qu'à une imitation plate et sans saveur ; le caractère conçu philosophiquement, mais vide d'éléments pris sur le vif, se perd et devient insaisissable.

Ils sont rares les tableaux dont on peut dire qu'ils font passer *l'étincelle* de l'âme du peintre dans celle du spectateur. Notre École Française du XIXe siècle en a produit cependant quelques-uns ; *le Radeau de la Méduse*, l'œuvre à peu près unique de Géricault, où l'on voit la vie lutter désespérément contre la mort ; *la Barricade* de Delacroix, page brillante et sombre à la fois, où l'on croit entendre une voix s'écrier : O Liberté ! quelles souffrances il faut endurer pour ta gloire ! Dans ces tableaux comme dans *la Bataille d'Eylau*, comme dans *la Justice divine poursuivant le crime*, tout vit, tout concourt à l'action. De telles pages ne sont

pas l'œuvre d'un dessinateur, ou d'un coloriste, ou d'un décorateur, elles sont l'œuvre d'un peintre.

On a souvent fait dialoguer les morts : ne pouvons-nous pas les faire concourir ensemble, comme il est d'usage dans les écoles, en leur donnant rétrospectivement un programme auquel ils auraient eu à se conformer ? Essayons de le faire, et formulons d'abord notre programme. « Un homme est absorbé par de tristes pensées lorsqu'un incident imprévu vient accroître le sentiment de sa situation douloureuse ». Deux tableaux exécutés vers le milieu du XIXe siècle serviront de réponse à ce programme. L'un représente *le comte d'Egmont dans sa prison*, s'attendant à marcher au supplice. Près de lui assis, un prêtre, un évêque, étendant les bras, lui parle de la vie future ; mais l'attention du condamné est attirée vers la fenêtre, car il aperçoit — et le spectateur aperçoit comme lui — l'extrémité des piques portées par les sbires qui l'attendent. L'expression donnée à la figure du condamné nous dit le reste. L'auteur de ce tableau était un peintre belge très distingué, Louis Gallait, élevé à l'école des

Delaroche et des Robert-Fleury. L'autre composition, plus ancienne de quelques années, représente *le Tintoret peignant sa fille morte* : c'est l'œuvre de Léon Cogniet, maître bien connu dont plusieurs élèves sont devenus des artistes éminents. Deux personnages aussi : le père, brisé par l'émotion, a laissé tomber sur l'appui du chevalet la main qui tenait le pinceau, et regarde fixement sa fille. Ses yeux sont démesurément ouverts ; peut-être a-t-il cru la voir remuer.

Dans ces deux tableaux je n'examinerai pas le mérite de l'exécution ; mais je dirai pour quel motif je donne la préférence au second sans hésiter. C'est que celui-ci est composé de manière à donner au spectateur une émotion esthétique qui répond à l'émotion morale ressentie par le personnage principal. Le spectateur est touché comme le père lui-même en voyant sur son lit de mort cette femme jeune et belle ; il se sent, comme s'il était au théâtre prêt à pleurer avec l'acteur. La composition obéit ici à la règle que nous avons posée : être à la fois au sujet et au spectateur. Le premier tableau au contraire, plus calculé dans son effet, demande un certain effort de réflexion pour être compris ; le ressort drama-

tique y est représenté par un détail muet et par un personnage secondaire ; il y a là enfin une pensée philosophique plutôt qu'une idée pittoresque. A côté de ces deux œuvres je vous citerai la composition d'un autre style où Léopold Robert nous montre des moissonneurs revenant des champs. Un beau *contadino* arrête son attelage de buffles au passage d'un groupe de glaneuses ; deux d'entre elles sont devant lui ; ses yeux s'arrêtent sur la plus belle, et au coup d'œil jaloux de celle qui n'est pas la préférée on comprend toute une scène à laquelle les autres personnages prêtent leur attention. Ici, comme dans le Tintoret, la composition sort des entrailles du sujet, sans effort, sans le secours d'aucun moyen étranger à l'art. Le tableau est fait par le peintre et par le peintre seul.

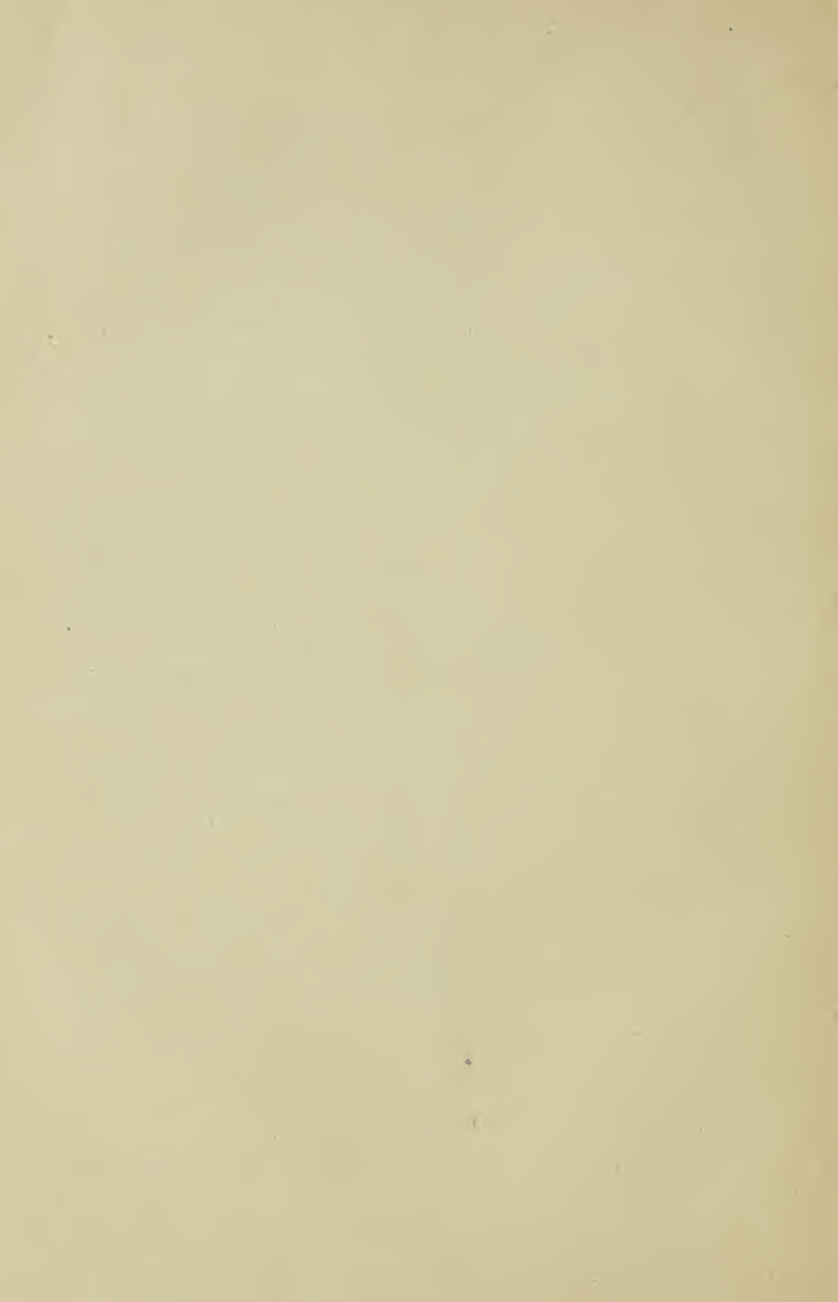
Beaucoup d'autres exemples pourraient montrer que chez les Français l'intelligence de la composition est un don naturel comme l'aptitude aux opérations graphiques. La mise en scène est parfaitement conçue dans les ouvrages de Paul Delaroche : *la Mort du duc de Guise*, *le Richelieu* et *le Mazarin*, *les Enfants d'Edouard*, etc..., malgré leur caractère mélodramatique et la froideur de leur

exécution ; elle l'est également dans ceux de Scheffer, de Robert-Fleury, de Pils, de Heim et de tant d'autres qui sont de nos jours.

Mais arrêtons-nous : pour nous l'éducation de l'artiste est terminée, la science ayant accompli son œuvre initiatrice. Comme Mentor, elle abandonne le jeune Télémaque après l'avoir conduit au port. La science ne peut à aucune condition remplir l'office de l'art pas plus que la théorie ne peut remplacer la pratique. Le peintre n'a pas besoin de résoudre des questions d'optique ou de perspective curieuse, de savoir par exemple comment, étant donnée la hauteur du point de vue, il pourra indiquer que la route fuyant devant le spectateur descend en réalité bien que sur le tableau elle semble monter vers l'horizon ; ni comment il convient de représenter les roues d'une voiture en marche, et, s'il vaut mieux dessiner séparément chacune des jantes, ou bien faire un brouillis qui exprime à sa manière la rapidité du mouvement. Ce n'est pas à élucider de telles questions que la science est utile. Si l'on voulait exécuter par la voie scientifique ce que fait en une heure le crayon du dessinateur — et ce que fait en une seconde

l'objectif inconscient du photographe — la vie d'un homme n'y suffirait pas; encore le résultat, serait-il quelque chose d'insipide et le moindre croquis d'un Daumier ou d'un Gavarni en dirait-il plus à l'esprit.

Non. La science a été utile en aplanissant le terrain sur lequel l'artiste doit se mouvoir en liberté. Elle lui a donné un point d'appui qui ne lui permet pas de tourner sur lui-même et de mettre des rêveries sans consistance à la place des saines réalités. A lui maintenant de porter sa vue au delà des horizons prochains : il a des yeux pour se guider au loin et des ailes pour s'élancer de sommets en sommets jusqu'aux plus élevés. Il étudiera profondément son sujet, il écoutera sur toute chose les conseils de la nature; mais il n'oubliera pas que ce qu'il y a de plus vrai dans l'art c'est *l'aspiration vers l'idéal.*



L'IDÉAL

I

L'artiste est un croyant.

Mes chers amis,

La plus grande habileté professionnelle, la plus parfaite possession des moyens qui constituent la technique de l'art et des procédés qu'enseigne la science ne peuvent produire sur le spectateur une impression durable s'il ne sent pas dans l'œuvre de l'artiste une aspiration vers un certain idéal.

Qu'est-ce que l'Idéal ? — Si vous m'avez suivi jusqu'ici avec attention, vous avez vu dans nos causeries précédentes l'idée esthétique passer par des transformations successives. En traitant de la Technique nous avons eu l'occasion de distinguer, parmi les moyens de l'exécution, d'une part ceux qui, dans la représentation des objets, visent l'expression

de la forme, et d'autre part ceux qui cherchent à donner l'apparence de la vie. L'étude austère de la forme se place avant toute autre étude ; elle est une préparation nécessaire aux joies plus sensuelles de la lumière et de la couleur : mais pour que l'œuvre soit bonne, il faut que ces deux sortes de moyens aient été mis en œuvre dans une proportion que le goût doit apprécier.

Lorsqu'ensuite nous avons examiné les diverses applications de l'art, nous avons fait une différence entre les sujets où la collaboration de la nature entre pour une part principale et ceux auxquels le génie de l'artiste imprime un caractère supérieur. Il y a plus de pensée dans le dessin que dans la couleur ; il y a plus de sensation dans la couleur que dans le dessin : la composition du tableau demande plus à l'intelligence, la reproduction des effets naturels demande plus à la sensibilité de l'œil.

L'Idéal et le Réel. — Nous compléterons cet exposé de principes en formulant une dernière antithèse qui renfermera et résumera les précédentes : la différence entre la forme et la vie, l'opposition entre l'inspiration de la nature

et la pensée réfléchie de l'artiste seront symbolisées pour nous par l'éternelle entreprise de l'Idéal sur le Réel et du Réel sur l'Idéal.

Qu'est-ce donc que l'Idéal ?

On a souvent essayé de donner la définition de l'Idéal, ou du Beau idéal, ou de la Beauté sublimée. On a dit : le beau c'est le miroir de l'âme — d'où il suivrait que plus les choses refléteraient l'âme, plus elles seraient belles ; — et cependant il y a peut-être des âmes qui ne sont pas belles ! — On a fait dire à Platon : le beau c'est la splendeur du vrai — de sorte que ce qui est faux ne serait jamais ni beau ni séduisant ? — On a dit encore : le beau c'est la variété dans l'unité ; ou même c'est l'unité tout simplement. On l'a vu quelquefois dans la loi des contrastes, d'autres fois au contraire dans la loi de l'harmonie — (n'y a-t-il donc pas une loi plus profonde qui concilie ces deux lois d'apparence contradictoire ?) — De toutes ces formules, je n'essayerai pas de décider quelle est la meilleure ; et j'essayerai encore bien moins d'en chercher une nouvelle.

L'Idéal est en Dieu ; il est une de ses faces. On ne peut pas plus le démontrer ou le définir qu'on ne peut définir ou démontrer l'Être suprême.

L'Idéal est pour la créature pensante ce que le sel de la terre est pour le corps, sinon la matière dont il se nourrit, du moins le condiment indispensable à son alimentation.

L'homme qui se comporte dans la vie avec la conviction que Dieu existe est un homme de bien, et de même celui qui pratique son art en suivant le chemin de l'Idéal est digne d'honorer le nom d'artiste.

Action de l'Idéal. — Nous admettrons donc, mes amis, que l'Idéal nous est connu par l'action qu'il exerce sur notre esprit. Notre imagination est attirée vers une région supérieure que nul n'a visitée mais dont l'existence nous est révélée par un éclair de la pensée. Dans le cours de la vie notre ciel est chargé de brume, notre horizon est obscur et rapproché ; mais si un généreux effort nous élève au-dessus de la terre, nous parvenons à déchirer un coin du voile et à entrevoir la beauté absolue.

Tel objet, tel visage devant lequel dans un autre moment nous aurions passé inattentifs, ou dont peut-être nous n'aurions vu que les imperfections, tout à coup nous arrête ; comme s'il recevait le rayon projeté par un miroir

céleste, il nous apparaît transfiguré et revêtu d'une grâce surnaturelle.

Chaque homme connaît cet éblouissement au moins une fois dans sa vie ; l'artiste, le poète, le connaissent encore, — à l'heure de l'inspiration.

L'artiste, le poète lègue à l'humanité — comme un souvenir impérissable de son rêve — la Madone de Dresde, ou la figure du Pensieroso, les paroles véhémentes du vieil Horace, ou les accents sublimes par lesquels Weber nous enlève jusqu'au ciel.

Notre œil voit le monde réel avec tous les objets qu'il renferme ; mais, bien loin et au-dessus de nous, l'imagination, cette seconde vue de l'artiste, aperçoit le type supérieur de chacune des formes terrestres. Sollicité à la fois et par l'objet réel placé à sa portée et par cette autre image plus pâle mais plus parfaite qui se reflète au-dessus de son horizon, l'artiste obéit à l'attraction plus ou moins forte qu'exercent sur lui le réel et l'imaginaire : Ces deux influences, ces deux forces rivales, agissent en sens contraire sur son esprit et, dans son œuvre, semblent se disputer le prix de la lutte.

Quel est le sens profond de ce fait ? Que

signifie cette double vision, cette vision qui semble s'opposer à elle-même ? Essayons, pour nous en rendre compte, de donner un coup de sonde au fond de l'âme humaine.

Le Déisme et l'Égoïsme. — Dans la question *esthétique* qui nous occupe, tout peut se ramener, comme dans la question religieuse, à deux principes opposés, l'un le principe objectif (pour parler comme les Allemands), principe que j'appellerai le *Déisme*, l'autre le principe subjectif, que j'appellerai l'*Égoïsme*.

Expliquons-nous sur le sens de ces mots, et d'abord sur le principe subjectif, l'Égoïsme. Je ne parle pas ici de l'égoïsme moral ou réfléchi, de l'égoïsme haïssable qui rapporte tout à soi dans un intérêt personnel, mais de l'instinct qui nous arrête devant toute chose qui nous ressemble, si qui nous incline vers tout ce qui s'accorde avec notre nature, notre tempérament, notre caractère. Si les personnes blondes préfèrent les nuances tendres aux couleurs fortes, et les jeunes gens ne goûtent que la société des jeunes gens et non celle des personnes âgées, si l'homme estime uniquement la profession qu'il exerce, si la femme voit le type parfait de l'humanité dans l'homme

qu'elle a choisi et qu'elle aime et dans les enfants qu'elle a mis au monde, enfin si l'artiste — pour en revenir à lui — se laisse prendre uniquement aux objets qu'il voit de ses yeux et qu'il touche de sa main, s'il se refuse à suivre leur ressouvenir dans un monde immatériel que ses yeux ne connaissent pas, voilà l'égoïsme esthétique — ou l'égotisme, comme disent certaines personnes désireuses de bien marquer qu'elles attachent à ce mot une signification purement psychologique et non morale. Mais si l'homme, pour satisfaire à son désir d'affection recherche une nature différente de la sienne, si la femme blonde et délicate est éprise de l'homme brun et énergique, et, *vice versâ*, si l'imagination de l'artiste se porte plus volontiers vers des abstractions et vers des rêves lointains que vers les choses dont la possession est plus prochaine, cela signifie que chez lui le déisme l'emporte. Celui qui sans tenir compte de ses facultés natives, de ses habitudes, de ses goûts particuliers et de toute autre circonstance inhérente à sa personne, se livre à la recherche désintéressée du beau absolu, celui-là est l'apôtre, quelquefois même, hélas ! le martyre de l'Idéal (*Note L à la fin du volume*).

Spiritualisme et Matérialisme. — J'ai dit le sens que j'attache à ces deux mots : Déisme et Égoïsme : ces mots pourraient s'appliquer également aux deux tendances que les philosophes appellent du nom de *spiritualisme* et de *matérialisme*, l'une qui nous met en communication avec l'esprit pur et l'autre qui nous attache à la matière. Ce qui nous appartient le plus exclusivement, je veux dire à l'exclusion de toute autre personne, c'est en effet la parcelle de matière dont nous sommes détenteurs, à savoir notre corps, nos muscles, nos entrailles, et non pas notre pensée. Celle-ci est sans doute le titre de noblesse dont nous sommes le plus fiers à juste titre ; mais notre pensée est moins soumise à notre volonté que notre corps : elle nous éclaire ou nous fait défaut en dépit de nous-mêmes ; son plus beau triomphe est de s'identifier avec la pensée d'autrui par la puissance de l'art, de l'éloquence et de la poésie. Quand nous revenons vers nous-même au contraire, c'est de la matière que nous nous rapprochons.

Telle est, mes enfants, l'esthétique du grand-père, et telle est la philosophie qu'il vous propose. Le Déisme et l'Égoïsme sont représentés dans l'art par deux forces con-

traires ; l'une, la force objective, nous entraîne à la recherche d'un archétype souhaité ; l'autre, la force subjective, nous confine dans la réalité qui nous touche et qui seule parle à nos sens... Mais je ne veux pas, mes chers amis, vous entraîner plus longtemps dans des réflexions qui vous feraient voir le revers de la vie avant que vous en ayez vu le beau côté. Revenons à la gaie science, et allons, pour aujourd'hui, faire une promenade au Louvre.

L'Idéal et le Réel dans l'art du peintre. — Entrons par la salle Lacaze où vous vous êtes déjà arrêtés. Cherchons-y certain mendiant boiteux de Ribera qui tourne la tête en riant et montre le talon de son pied contrefait; quand vous l'aurez examiné, nous irons dans le grand salon, et comme on ne le traverse jamais sans s'arrêter un moment devant la *Joconde* vous pourrez comparer ces deux figures et vous aurez fait ainsi le voyage du Réel à l'Idéal. Dans ces deux toiles que le temps a malheureusement noircies et décolorées, vous verrez l'expression d'une gaieté qui dans la première est franche, brutale un peu, mais bien vivante, et qui, dans la seconde est fine, contenue, hautement expressive. Il est

difficile, vous le trouverez comme moi, d'imaginer une expression plus naturelle que celle-là, plus finement poétique que celle-ci.

Voulez-vous voir comment un même sujet peut être traité par un idéaliste et par un réaliste ? Cherchez dans la galerie française du XVIIe siècle, *le Jugement de Salomon* du Poussin, et sur le mur opposé ce même sujet peint par Valentin. Chez notre peintre philosophe, c'est la pensée qui domine l'œuvre, la pensée qui n'est pas encore l'Idéal, mais qui en est le pressentiment ; chez l'autre c'est l'ivresse d'une virtuosité qui ne cherche qu'à tromper l'œil en lui donnant l'illusion de la réalité. Si vous vous rappelez nos observations à propos de la composition, vous pourrez juger lequel de ces deux peintres a le mieux réussi à comprendre son sujet, et qui devait l'emporter ici de l'Idéal ou du Réel.

Je pourrais vous citer un exemple plus rapproché de nous : *Bonaparte passant le mont Saint-Bernard*, sujet traité par David dans le mode héroïque, et depuis par Paul Delaroche dans le mode familier avec l'intention évidente de faire opposition au style académique de son devancier. Voyez combien

David en prend à son aise avec la réalité, et combien au contraire le peintre romantique se pique de la suivre en toute chose... mais cet exemple serait du ressort de la poésie autant que de la peinture.

Voyons maintenant de quelle manière l'Idéal et le Réel peuvent être traités dans les différentes œuvres d'un même peintre? Regardez *le Marat* dudit David, et rapprochez-le de son *Serment des Horaces;* comparez aussi le portrait des *Trois dames de Bruxelles*, et celui de *Mme Récamier;* et puisque nous sommes dans les salles où se livre la bataille des classiques et les romantiques, étudiez le portrait si admirablement réaliste de *Bertin l'aîné* par Ingres et en face de lui l'*Apothéose d'Homère* — qu'on pourrait appeler l'apothéose de l'Idéal — car, mes amis, on peut réunir au même degré l'expression de la réalité et celle de la beauté parfaite ; ce fut la grande pensée dont s'inspira David et après lui son élève Ingres : S'ils n'ont pas prétendu réunir tous les moyens de la technique, ils ont poursuivi avec un véritable amour l'union du Réel et de l'Idéal. Cette pensée nous a valu de posséder quelques chefs-d'œuvre ; et, quoiqu'elle ait été quelquefois mal traduite par leurs imita-

leurs et par eux-mêmes, elle empêchera leur nom de tomber dans l'oubli.

L'Idéal et le Réel planent sur l'art tout entier — que dis-je ? — sur toutes les œuvres de l'intelligence, et même sur tous les rapports de l'homme avec son semblable. Que deux individus s'abouchent pour traiter une question d'intérêt : ils sont hésitants ; leurs yeux se cherchent et s'évitent en même temps; chacun d'eux veut deviner la pensée de l'autre, laquelle est une énigme pour lui : c'est à savoir s'il est en présence d'un homme d'imagination ou d'un homme de calcul, d'un idéaliste ou d'un réaliste; pourront-ils s'accorder ensemble ? ou, si leurs intérêts sont opposés, lequel des deux saura entraîner l'autre, l'homme rêveur ou l'homme pratique ?

L'Idéal et le Réel sont les deux divinités rivales qui se disputent l'empire de l'Art comme Ormuz et Ahriman se disputent l'empire des âmes dans la mythologie des Indous. Mais ces divinités ne sont pas ennemies jusqu'à vouloir s'entre-détruire ; car c'est leur rencontre qui engendre la vie. Séparées l'une de l'autre, leur existence inféconde équivaut à la mort. Toujours unis, toujours en lutte comme le corps et l'âme, l'Idéal et le Réel

marchent bruyamment côte à côte; tels Sancho Pança et Don Quichotte dans l'immortelle comédie de Cervantès. — « Tu vois, dit l'Idéal ces géants formidables qui semblent m'attendre pour les combattre ? Non, répond le Réel, ne bougez pas, il n'y a là que des moulins à vent... il dit, mais il suit son maître en le voyant se précipiter au combat. Arrive la rencontre funeste : Ami, dit le chevalier, c'est Dieu qui a tout conduit pour éprouver notre vertu. Soyons toujours fidèles à la loi de l'honneur, dut-il nous en coûter quelque dommage. » Qu'arrive-t-il ensuite? Potır guérir le blessé, le bon serviteur lui administre en guise de baume une drogue inventée par quelque charlatan ; le malade prend docilement le remède, mais le rejette aussitôt ; la fausse science des hommes l'aurait perdu ; c'est l'espoir en Dieu qui le guérit.

Ainsi s'entr'aidaient l'un l'autre ces deux admirables personnages. Ils auraient pu vivre chacun de son côté sans se connaître; mais dès qu'ils se furent rencontrés ils ne se séparèrent plus.

Double action de l'Idéal et du Réel. — Le Réel et l'Idéal sont en effet inséparables. La

double action qu'ils exercent est aussi nécessaire à la vie de l'imagination que l'action de l'oxygène et de l'azote est nécessaire à la respiration de l'homme. Si l'un des deux éléments est en plus forte proportion que l'autre, cela importe sans doute; mais il faut qu'ils soient intimement unis, faute de quoi l'œuvre produite ne serait pas viable. Aucune des deux forces ne doit être sacrifiée à l'autre; et la combinaison sera parfaite si, comme il arrive dans le mystère des passions, l'idée emporte la matière sans lui faire violence, et si la matière, opposant à cet élan passionné sa pesanteur naturelle, augmente encore la force de l'entraînement.

Tension normale. — Une sorte de *tension normale* s'établit ainsi entre l'Idéal et le Réel, entre la beauté désirable et la vérité nécessaire. Cette tension constitue un *modus vivendi* aussi éloigné de la contrainte que du relâchement : il aura pour effet non pas l'immobilité absolue produite par des efforts contrariés, mais une gravitation régulière et pondérée vers des régions supérieures.

Alors donc, me direz-vous, la matière pourra quelquefois l'emporter sur l'esprit : l'égoïsme

sera dans certains cas plus fort que le déisme. Oui sans doute ; mais nous ne sommes point ici sur le terrain de la morale et du devoir. Dans l'ordre des sentiments affectifs, je le reconnais, l'amour a pour couronnement le dévouement et l'abnégation ; cependant, qu'en dites-vous, Mesdemoiselles, et vous, Monsieur le philosophe ? est-ce que la jalousie n'est pas aussi de l'amour ?

L'artiste, en embrassant l'Idéal, n'abdique pas sa personnalité, mais plutôt il la développe et l'agrandit. Quand son âme s'élance sur la trace de la souveraine beauté ce n'est pas avec le désir de se perdre dans une stérile contemplation, c'est avec l'espoir de rapporter avec elle sa sublime conquête.

Le mystère de l'Art s'accomplit dans l'œuvre la plus modeste comme dans l'entreprise la plus ambitieuse. L'objet vulgaire que le peintre a su transfigurer par son talent est un roturier qui reçoit de l'art un titre de noblesse.

La réalité, élevée par l'intuition géniale de l'artiste jusqu'à un type de beauté absolue, devient deux fois vivante, parce qu'elle possède la vie de l'âme avec celle du corps.

Donc point d'art sans l'attraction de l'Idéal ;

point d'art non plus sans le sentiment de la réalité : mais la réalité se trouve à chaque pas sous nos yeux : l'artiste peut à son gré, durant le cours de son travail ou après son œuvre terminée, mesurer la distance qui sépare la copie du modèle et juger si dans son interprétation il est arrivé à un degré suffisant de vérité. L'Idéal au contraire — et c'est pour ce motif qu'il faut s'occuper de lui avec plus de sollicitude — l'Idéal est devant nous à l'état de mirage ; il brille un instant et semble s'éloigner à mesure que l'on veut s'en approcher ; tels ces êtres fantastiques, inventés par les mythologies scandinaves, qui se plaisent à entraîner le voyageur hors de son chemin pour le conduire à sa perte.

Je voudrais, mes enfants, pour rendre ces réflexions plus sensibles, vous présenter comme exemple un sujet qui a été traité par les peintres de toutes les écoles, le gracieux sujet de la *Sainte Vierge* portant l'Enfant Jésus. Rien ne semble mieux se prêter à l'expression du sublime dans la tendresse que l'image de cette femme belle à souhait, devenue mère par la grâce d'en haut, qui serre contre sa poitrine l'Enfant divin voué au sacrifice, et qui

porte sur son front la triple couronne de la Virginité, de la Maternité et du Martyre.

Comment cette belle conception a-t-elle été réalisée par les peintres chrétiens ? Et d'abord — question délicate — jusqu'à quel point la foi est-elle nécessaire à l'artiste qui veut se faire l'interprète d'une telle légende ? La conscience religieuse est un terrain sacré sur lequel nous n'avons pas le droit de pénétrer, et nous ne pouvons demander à l'artiste, lorsqu'il nous montre son œuvre, de nous faire sa profession de foi ; mais nous dirons à celui qui veut prendre pour sujet une légende religieuse que, s'il ne se sent pas capable d'entrer, à un degré quelconque, dans les sentiments du véritable croyant, il fera mieux de renoncer à son projet, car il lui manque la première condition pour réussir ; il lui manque la foi dans son Idéal.

Supposons donc la difficulté résolue et procédons à notre examen.

La Vierge à l'Enfant. — Le sujet de la *Vierge à l'Enfant* a été traité par tous les grands maîtres. La ville de Florence était peuplée de Madones, et le type en était reproduit couramment comme l'était autrefois chez

nous le portrait du souverain. Nous en avons au Louvre une salle toute remplie, et parmi elles il en est qui sont délicieuses. Nous choisirons cependant hors de cette collection quelques œuvres plus remarquables par leur caractère original et par le nom de leurs auteurs.

Tout le monde connaît les Vierges de Raphaël ; tout le monde les admire, moins pour leur sentiment religieux, que pour certaine grâce pudique qui n'a pas été retrouvée après lui, sinon peut-être par Léopold Robert dans ses paysannes italiennes. Raphaël avait connu l'Idéal dès son enfance ; il l'avait reçu tout fait des mains de son maître avec les premières notions de la technique ; c'est pourquoi il a pu, sans perdre jamais le sentiment de l'idéalisme ombrien, y ajouter progressivement un naturalisme inconnu jusqu'à lui. Sans parler des Vierges de grand apparat, telles que *la Vierge de Foligno, la Vierge au poisson, la Vierge de Dresde*, etc.., je citerai la *Madone du Grand-Duc* qui se trouve à Florence. Ce n'est pas une composition savante ; c'est un morceau charmant à cause de la candeur naïve qui anime ses deux figures, et plus encore celle de la mère. Pendant que l'en-

fant prend joyeusement possession de son sein, elle laisse errer de côté son regard qu'accompagne un sourire de timidité. Il y a dans ce groupe une grâce virginale qui n'a jamais été dépassée ; on n'a jamais peint l'innocence enfantine et la joie maternelle avec autant de vérité et de simplicité.

Qui regarder après Raphaël ? Son rival Michel-Ange. Le beau marbre conservé à Bruges est un chef-d'œuvre d'exécution, d'arrangement, de noblesse. Cette œuvre supérieure n'a rien de chrétien, rien de divin chez l'enfant, rien même de féminin chez la mère. Elle touche cependant à l'Idéal par l'expression de puissance calme, qui appartenait en propre à Michel-Ange et qu'il a imprimée dans la figure de la femme et dans celle du futur Dieu vengeur de la Sixtine.

Passons du terrible Buonarotti à son poétique compatriote Sandro Botticelli, et arrêtons-nous, mes amis, devant le groupe tout pénétré de tendresse où la Vierge donne au *Bambino* le plus beau, le plus pieux baiser que jamais une mère ait donné à son enfant. Ne semble-t-il pas que des lèvres de l'une et des yeux de l'autre deux âmes s'échappent pour s'unir et se confondre ? Malheureuse-

ment le peintre a prêté à sa Vierge le type un peu triste qu'il donne à toutes ses figures, et la technique trop timide de l'époque ne permet pas de mettre cette toile absolument au rang des chefs-d'œuvre.

Ne quittons pas encore la délicieuse galerie des primitifs. Nous trouverons un peu plus loin que les Botticelli une œuvre étrange, qui, malgré son aspect sombre, s'approche de l'Idéal autant que les précédentes; c'est le tableau majestueux de Filippo Lippi. Rien de plus noble et de plus religieux que la manière dont cette femme présente son enfant à l'adoration des personnages agenouillés à leurs pieds. Elle le soutient contre sa hanche comme s'il n'avait nulle pesanteur — peut-être y a-t-il là une intention; car que peut bien peser ce jeune Dieu? — L'enfant se prête au geste de sa mère avec le même air de grandeur enfantine. Le moindre artifice pittoresque dans l'effet de la lumière et dans la couleur aurait suffi pour donner à ce groupe le caractère d'une apparition céleste. Et puis ne manque-t-il pas ici un grain de cette tendresse qui déborde dans le Botticelli? Pourquoi ce moine si passionné et si accessible aux émotions de l'amour terrestre n'a-

t-il pu faire passer quelque chose de son âme dans ces deux figures ?

Nous ne parlerons pas de Léonard de Vinci. Ce prince des dessinateurs a traité plusieurs fois le sujet de la *Vierge à l'Enfant*, mais toujours avec le sentiment païen qui lui est particulier. Bien d'autres maîtres peuvent se ranger à la suite de ceux que nous avons cités ; les uns sont, comme Lippi et Michel-Ange, des génies de trempe masculine, et il faut reconnaître que le sujet ne leur est pas favorable ; dans un tableau d'André del Sarte au musée des Offices, le soin de chercher le galbe l'emporte, comme c'est l'ordinaire chez lui, sur le souci de traduire l'état d'âme de ses personnages ; il en est de même dans le beau groupe en bois peint, daté de Florence au xve siècle, que l'on voit dans une salle de la Renaissance au Louvre. Les autres, en très grand nombre, sont des génies féminins comme Botticelli et Raphaël. Il suffit de nommer Pinturicchio, le Francia, Luca della Robbia, Mino de Fiesole, et bien d'autres que vous auriez plaisir à passer en revue dans les salles de la Renaissance.

Lorsque les écoles flamande et française ont pris leur essor, elles ont traité ce sujet

comme elles eussent fait tout autre, sans chercher à y mettre le sentiment religieux des Memling et des Van Eyck. Dans les tableaux de Rubens et de son école, il n'y a pas trace de christianisme ; le poupon de Van Dyck est un enfant robuste et indiscipliné ; la Vierge de Rubens est une plantureuse matrone toute heureuse d'être mère. On en peut dire à peu près autant des Vierges de Mignard et de Lebrun ; je ne vous parle pas de beaucoup de modernes chez lesquels, à la différence des primitifs, la prétention au piétisme se trahit par de l'affectation. En définitive c'est toujours chez les Italiens du XVIe siècle qu'on trouve la plus heureuse union du style religieux et du caractère pittoresque.

Les Allemands, obéissant à une sorte de mot d'ordre, ont présenté dans des attitudes de convention des créatures plutôt vulgaires. Les Espagnols n'ont su donner ni élégance ni distinction à la figure de la Vierge ou à celle de l'Enfant Jésus ; dans ce sujet comme dans tous les autres c'est uniquement la réalité qui les touche. Les Anglais, inventeurs du préraphaëlisme, se sont inspirés du doux moine de Fiesole, mais ils évitent volontiers un sujet qui sent trop l'ultramontanisme.

A qui donc donnerons-nous la préférence, mes amis ? Aux peintres réalistes, aux dévots ou aux poétiques ? Aux Vierges brunes, ou aux Vierges blondes ? Il me semble, quant à moi, que toutes les femmes idéales, qu'elles se nomment Vénus, Ève ou la belle Hélène doivent être plutôt blondes ; la mère du Christ était rousse, dit-on ; mais il ne faut pas être trop esclave de la superstition historique. Elle sera donc blonde ; elle se présentera debout : s'asseoir devant son Fils est peu respectueux ; le tenir debout sur les genoux est trop familier ; le poser sur un support paraîtrait un peu sans gêne. Nous donnerons à ce groupe la belle ordonnance et la largeur majestueuse du Lippi ; c'est la Mère des mères que nous peignons. Son expression sera celle de la tendresse respectueuse ; si elle n'a pas l'onction douloureuse du Botticelli, elle aura du moins quelque chose de plus que le sourire candide de la jeune mère Raphaëlesque ; car sans une nuance de respect dans l'attitude de cette mère divine, le sujet ne sera pas traité dans toute son ampleur. Quant au jeune Dieu, faut-il en faire l'enfant bénisseur, l'enfant prédicateur, ou bien l'enfant espiègle, voire même l'enfant menaçant que l'on nous

montre dans beaucoup de compositions ? A quoi bon lui mettre à la main un fruit, un oiseau, un globe ? Chez lui l'innocence primera la Nature Divine, comme chez sa mère l'amour primera le respect ; mais le double caractère que la légende leur attribue devra être marqué dans l'action des deux personnages.

Nous pourrons demander, pour achever notre œuvre d'éclectisme, à Rubens son coloris lumineux, à Corrège ou à Giorgione leur onctueuse exécution : ce sont deux qualités qu'on ne saurait trop souhaiter dans un tel sujet. Et puis à tout cela il faudra ajouter le je ne sais quoi qui ne peut se dire, l'étincelle électrique qui fondra tous ces éléments réunis ensemble et en fera une création homogène et vivante. L'œuvre la plus parfaite sera celle où l'artiste se sera le mieux *identifié* avec son sujet, c'est-à-dire celle où le tempérament de l'artiste se montrera *le plus en harmonie* avec la nature dudit sujet, et où l'intention du peintre aura *le plus efficacement* porté sur les parties de la composition qui sont le *plus caractéristiques*.

Quant à nous qui raisonnons froidement sur le plus ardent de tous les arts, nous ren-

drons hommage aux œuvres que le passé nous a léguées ; mais si vous me demandez, mes chers amis, à laquelle il convient de décerner la couronne, je répondrai : à aucune. Le prix est à l'Idéal, et l'Idéal n'a jamais été atteint.

L'IDÉAL

II

Mes chers amis,

L'Idéal, dans son essence divine, est un, invariable, toujours semblable à lui-même ; mais quand il se manifeste à nous, il nous apparaît multiple et changeant parce qu'il subit pour nous l'influence du monde extérieur.

L'Idéal relatif. — Au-dessous de l'Idéal absolu dont la formule ne nous est pas donnée, et que nous ne pouvons toucher du doigt comme fait le Créateur dans la fresque immortelle de Michel-Ange, nous connaissons un Idéal relatif, variable, qui pénètre l'art dans toutes ses parties, qui présente son miroir à chacun des éléments de la composition comme de l'exécution, qui peut — et par là il semble descendre jusqu'à nous — suivre la nature

dans ses métamorphoses et se diviser avec elle jusqu'à l'infini. Le moindre fragment de la création a des trésors de formes et de couleurs qui nous conduisent à l'idée du Beau en passant par l'expression de la vie. Le peintre voit l'idéal du modelé dans une feuille de rosier peinte par Van Huysum, celui de la couleur dans une esquisse où le pinceau de Watteau a poursuivi les plus rares nuances, celui de la forme dans les contours fermes et délicats d'un portrait d'Holbein. Devant les mouvements inconscients d'un enfant ou d'un animal quelconque il a tout à coup la révélation du geste significatif qu'il lui fallait imaginer. L'autre jour lorsque la poule ramenait des champs sa couvée, vous avez vu l'un des petits, resté à l'écart, répondre au coup de bec maternel par une velléité de résistance ; la mère alors, d'un mouvement subit, se redressait et regardait de haut le petit insurgé ; ainsi faudrait-il peindre la mère de Duguesclin regardant son fils le jour où il se révolta pour la première fois devant elle.

L'Idéal change de caractère suivant qu'il est soumis aux différentes influences de race, de climat, de milieu. Pour le connaître il faut tenir compte de l'atmosphère où nous sommes

plongés et où il semble plongé avec nous. Il s'élève, il s'abaisse suivant qu'il passe d'un groupe d'hommes à un autre et d'une individualité à une autre individualité. L'Idéal du sculpteur n'est pas celui du peintre ; l'Idéal des Anglais n'est pas celui des Italiens. Le galbe dans les formes, la morbidesse dans le modelé, la sonorité dans le coloris nous font voir la manière dont chaque école comprend l'expression de la force ou de la grâce. Pour chaque genre de peinture, paysage, portrait, tableau religieux, pour chaque procédé, aquarelle, pastel, peinture à l'huile, il y a une loi de beauté et un type de perfection particulier ; la mode même la plus futile a son idéal d'un jour.

Le Réel variable comme l'Idéal. — Si l'Idéal nous touche et nous pénètre, le Réel nous enveloppe et nous impressionne de tous les côtés : nous ne pouvons lui échapper. Soumis aux influences du monde extérieur, il est aussi variable que l'Idéal : le réalisme des Hollandais n'est pas celui des Espagnols ni celui des Français. La reproduction de la nature est savoureuse chez le Corrège, elle est succulente chez Jordaens, elle est croustillante chez Chardin. Dans une toile qui nous

attire et qui veut être regardée de près, c'est l'expression de la vérité que l'on cherche d'abord; mais l'Idéal, invisible et présent, nous attire à notre insu. Qu'il s'agisse de peindre dans une boucherie le corps saignant d'un bœuf écartelé (Rembrandt), ou bien d'assembler autour du trône de l'Éternel le triple cercle des bienheureux (Tintoret), l'Idéal est toujours là, suivant la marche de son rival ou bien l'entraînant à sa suite.

L'Idéalisation. — Que fait l'artiste lorsqu'il veut idéaliser ?... Il regarde son sujet, il l'étudie, il cherche le point... l'endroit sensible, et quand il voit son modèle se transfigurer, il a trouvé. Tel l'enfant, armé de son miroir, cherche dans un amas de matières inflammables l'endroit où pourra se produire une étincelle.

L'Idéalisation n'est pas l'application des règles dictées par la théorie ni la reproduction d'un canon adopté par les praticiens : elle ne consiste pas à prendre chez divers individus ce qu'ils ont de bon pour en composer un soi-disant type de perfection; elle crée ce type tout d'une pièce par un effort spontané de l'imagination.

Il ne faut pas confondre l'Idéalisation avec

le simple embellissement. Pour embellir, il suffit de donner à l'œuvre une régularité qui lui manque, ou de faire disparaître certaines défectuosités qui s'y trouvent. Il suffit de redresser la courbure du cadre ovale dont nous parlions dernièrement. Quand le photographe retouche ses épreuves, il embellit, il perfectionne, il n'idéalise pas. La recherche de la perfection peut même devenir abusive ou déplacée si, par exemple, le peintre apporte le même soin aux parties accessoires du tableau qu'aux parties principales, chose qui nuirait à l'unité et à la dignité d'une œuvre dans laquelle l'expression de la pensée importe plus que la scrupuleuse imitation du détail (Phil. de Champagne) ; — ou s'il cède au parti pris d'appliquer partout, même aux plus nobles figures, un naturalisme poussé parfois jusqu'à la laideur, — (Valentin). Ces erreurs de jugement déroutent le spectateur de bonne volonté qui se demande en quel endroit l'artiste a entendu placer son Idéal.

L'enlaidissement. — Il ne faut pas davantage confondre le réalisme avec l'enlaidissement. Les sincères amis de l'art ne s'y tromperont pas.

Il y a des peintres, il y a des poètes (Victor Hugo, Eug. Delacroix) qui, par horreur de la banalité, poussent à outrance le caractère pittoresque, voire même le pittoresque de bas étage. C'est leur manière de résoudre le problème de l'Esthétique ; au lieu de poétiser leurs figures, ils les animalisent. L'école romantique a usé et abusé de ce moyen. Un maladroit ami a essayé de le mettre en maxime en disant : « *le beau c'est le laid* », ou, en langage moins paradoxal : l'art c'est le pittoresque..... quand même. Il est bien vrai que, dans le drame, un épisode populaire peut faire diversion à une situation angoissante ou remplir à propos le vide de la scène ; que, dans un tableau, le peintre peut quelquefois appuyer sur certaines oppositions et sur certaines dissonances ; mais ces exagérations sont dangereuses parce qu'elles dépassent trop souvent le but et qu'en s'y abandonnant l'artiste méconnaît le véritable objectif de son art qui est le beau et le sublime, non le rare et l'étonnant. Il faut toujours, disons-le bien haut, revenir à la grande route de l'art, laquelle nous est indiquée par la claire lumière de l'Idéal. Dans la salle dite de Houdon, au Louvre, parmi les admirables bustes de Lavoisier, de Washing-

ton, de Franklin, qui nous paraissent frappants de ressemblance comme si nous avions connu les originaux, on trouve du côté droit de la fenêtre un Buffon en marbre, et de l'autre côté le même personnage par Pajou. La tête que nous montre Houdon est peut-être quelque peu embellie — je dis peut-être, — mais celle de Pajou est enlaidie certainement ; et elle n'est pas pour cela plus *nature* ni plus vivante que l'autre, non : l'œil est saillant et sans expression ; les traits sont massifs ; la narine charnue et béante a quelque chose de vulgaire, le mouvement même de la tête est brutal : on croit voir un laquais de M. le comte de Tufière (c'est ainsi que l'on surnommait Buffon) qui se serait affublé de la perruque de son maître pour le contrefaire. Quoique le type soit bien le même et que le personnage semble plus jeune dans l'œuvre de Pajou, cette tête ne représente ni le savant, ni l'homme du monde que nous voulons voir dans le célèbre écrivain, et que nous voyons en effet dans la figure vivante, pleine de poésie et d'intelligence que Houdon a modelée. Le grand artiste auquel nous devons le Voltaire drapé du théâtre Français savait donner à ses figures la vie et la vérité sans les enlaidir. Et en cela

consiste en effet la perfection du portrait, si l'on y veut voir quelque chose de plus qu'une plate ressemblance.

L'artiste idéalisateur, lorsqu'il a devant lui un modèle dont il voit les défauts, aborde franchement la difficulté : une fois l'imperfection constatée, il la reproduit avec sincérité ; mais en même temps, pénétrant dans le caractère du sujet et s'inspirant du type de beauté auquel celui-ci paraît appartenir (car on peut trouver un type de beauté même chez les plus vilains des mortels), il s'efforce de produire une œuvre où l'Idéal trouvera sa place et où le spectateur sera satisfait de la part faite à la vérité. Voyez quel chef-d'œuvre a peint Raphaël dans le portrait de ce gros homme aux traits vulgaires qui s'appelait Léon X ; voyez aussi au Louvre comment le Titien a interprété la figure de François Ier, dont les peintres contemporains n'avaient pu tirer qu'une image quasi-grotesque. L'écueil de ce portrait c'était le nez du personnage. Qu'a fait le peintre ? Il a résolument placé son homme de profil, et, en égayant largement la physionomie, en l'entourant des accessoires brillants d'un costume princier, il est parvenu à lui donner une belle tête. C'est ainsi que

le talent sait illustrer l'objet auquel il met son auréole : car l'amour n'est pas aveugle comme on le dit d'habitude; mais il voit l'objet aimé à travers le prisme rayonnant que l'Idéal met devant ses yeux.

Vous conclurez de là avec moi, mes chers amis, que l'on peut unir le bon goût à la sincérité. Cette maxime est des plus banales, mais elle ne laisse pas d'être souvent très difficile à suivre dans la pratique.

Le tempérament de l'artiste. — Ce qui influe plus que toute autre circonstance sur le caractère relatif de l'Idéal, c'est le caractère de l'artiste lui-même. L'artiste est une intelligence doublée d'un tempérament. Bien que le génie doive beaucoup à l'intelligence, le tempérament lui donne aussi, si j'ose dire, son empreinte; or l'artiste n'est pas le maître de changer son tempérament. C'est pour cela que le savant David réussissait mieux à peindre les anciens Romains qu'à faire le portrait des belles dames de son temps ; c'est pour cela qu'une sainte Famille de Rubens ressemble si peu à une sainte Famille de Léonard ; c'est pour cela enfin que si plusieurs peintres s'installent devant un motif de paysage pour

en faire une étude, ils produisent des tableaux très différents les uns des autres et très différents de celui que vous auriez fait vous-mêmes, si vous aviez tenu la palette.

L'idéal particulier de l'artiste. — Cet Idéal particulier de l'artiste, vous le reconnaîtrez dans toutes les parties de son œuvre, dans le type des figures, dans la disposition générale du tableau, dans la tournure des personnages, dans les accessoires mêmes et dans les moindres détails. Le peintre qui cherche l'Idéal dans la forme et par la forme ne poussera pas bien loin l'étude de l'effet lumineux, mais il voudra caractériser le relief du côté qui regarde le spectateur de manière à faire sentir la forme là même où elle se dérobe à ses yeux. Il donnera le plus souvent à son personnage une expression calme et digne parce que la forme se voit mieux dans l'état calme que dans l'agitation. Celui qui cherche l'Idéal dans la manifestation de la vie voudra que sa toile disparaisse devant la profondeur de l'espace et dans le rayonnement de la lumière ; il sera moins soucieux du sujet qu'il traite que de la teinte rare ou de la combinaison nouvelle de tons dont il rêve d'être le créateur.

Et tous les deux, le coloriste comme le dessinateur, lorsque cette aspiration aura pris corps dans leur peinture, croiront en leur cœur avoir atteint la perfection.

Génies de famille différente. — Par son tempérament l'artiste se rattache presque toujours soit à la famille des âmes frères, soit à celle des âmes tendres. L'Idéal n'a pas de sexe, mais le génie de l'artiste en a un. Michel-Ange, plein du sentiment de sa force, donne un caractère de puissance à toutes ses figures sans excepter la Madone, mère de toute grâce et de toute douceur ; il ne connaît pas ces nuances d'expression par lesquelles se traduisent les mouvements intimes de l'âme. André del Sarte cherche à s'approprier, en y ajoutant une certaine élégance, la fierté du grand Florentin. Raphaël, au contraire, et avec lui toute l'école ombrienne, donne une grâce féminine même à des personnages masculins ; et, s'il lui arrive d'avoir à peindre un sentiment énergique, obligé de « forcer son talent », il pousse l'expression jusqu'à la grimace. Luini est femme comme les frères Bellini et comme était de nos jours leur homonyme, le mélodieux auteur de *la Somnam-*

bule. Puget, Michel-Ange, Beethoven sont des génies mâles comme Lucrèce, Dante et Corneille ; Praxitèle, Raphaël et Mozart sont des génies féminins comme Virgile, Pétrarque et Racine. Y a-t-il des génies qu'on puisse ranger également bien dans l'une et l'autre catégorie ? Peut-être, et ce sont même, je crois, les plus grands : tels sont Shakespeare, Homère, Phidias. C'est sans doute chez eux que l'on trouverait la plus large expression de l'Idéal ; mais l'artiste bien avisé sait se garder des imitations et ne craint jamais d'être franchement ce que l'a fait la nature.

Dans le charmant tableau de Greuze : *l'Accordée de village*, je vous signalais comme une légère imperfection l'attitude embarrassée du prétendu ; il ne faut pas que cela étonne : quand il se trouve dans un tableau une scène d'amour, si l'un des deux personnages est réussi, l'autre — celui avec lequel l'artiste a moins d'affinité — est assez souvent manqué ; en cela se décèle la nature de son génie. Greuze était le peintre de la femme ; dans l'exécution comme dans la conception de ses tableaux, on sent un souffle morbide, une sensibilité délicate, sujette à s'affadir et à se corrompre. Chez lui comme chez les

femmes la passion prend l'expression de la tendresse ; or cette passion avait besoin d'un point d'appui, et l'auteur de la *Cruche cassée* le trouvait dans les théories philanthropiques d'alors. Ce peintre avait à la fois l'âme féminine et l'esprit littéraire.

Watteau comprenait autrement les amoureux et les bergers. Ils n'ont garde chez lui d'avoir l'air emprunté : c'est toujours de leur côté que s'allume l'*étincelle ;* Watteau a été jeune comme Alfred de Musset, — car non seulement le génie a un sexe, mais encore il a un âge, également en harmonie avec le tempérament de l'artiste, — Michel-Ange est dans la maturité de l'âge des ses premiers essais ; le Tintoret a un génie mâle et farouche comme son caractère ; Raphaël possède une imagination puissante dans une âme d'enfant ; son ami, Pinturicchio, quoique plus âgé que lui, reste toujours un adolescent.

Solidarité du Réel et de l'Idéal. — Dans l'échelle qui va du Réel à l'Idéal le nombre des échelons est infini. L'artiste obéissant à son tempérament et à son génie, s'élève jusqu'à un certain degré, et cet effort fixe pour lui la hauteur de l'Idéal et la profondeur du

Réel (car l'Idéal et le Réel, en devenant solidaires l'un de l'autre, se justifient l'un par l'autre). Devant une œuvre qui s'impose par son style, le spectateur comprend que si le peintre n'a pas été plus loin dans le sens de la vérité pittoresque, c'est parce que la pensée réclamait ici la place principale; que si au contraire la pensée paraît faire défaut c'est parce que l'étude de la réalité devait exciter tout l'intérêt.

Une grande puissance d'exécution peut faire supporter une combinaison pittoresque qui autrement serait choquante ou déplacée ; et réciproquement une idée heureuse excitera l'admiration en dépit des faiblesses et même des incorrections de l'exécution. Nous avons vu ainsi dans la comédie de Cervantès le Réel s'opposer aux bévues de l'Idéal, tout en acceptant sa protection, et l'Idéal réparer à son tour les fautes du Réel mal conseillé. Grâce à cette union, l'œuvre de l'artiste paraîtra revêtue d'un caractère durable : autrement elle sera une chose avortée. Tout ce qui n'est pas touché par la baguette magique du style deviendra caduc ; l'Idéal tombera comme une fleur que le zéphir n'a pas fécondée ; le Réel se desséchera comme une branche que la sève n'a pas nourrie.

Je vous ai cité le tableau de Greuze qui a pour sujet : *le Paralytique servi par ses Enfants*. Cette composition inspirée par l'humanitarisme qui fut de mode à la veille des orgies sanglantes de 1793, nous présente comme une scène belle à voir le spectacle des tortures causées par une horrible impuissance et les lamentations d'une famille pour laquelle l'être le plus cher est devenu tristement à charge. Faute de goût peut-être dans le choix du sujet ; mais si pour peindre cette situation cruelle, Greuze avait pu renoncer à la manière douce et onctueuse qui lui était habituelle, et se servir d'un pinceau plus vigoureux, l'effet produit eut été tout autre. Ce même tableau peint par Zurbaran ou par Ribera serait peut-être moins agréable à voir et moins propre à être placé dans un salon parisien ; mais il serait poignant et terrible, et à cause de cela plus rapproché de la vraie beauté qui est inséparable (reconnaissons-le avec les classiques) de la convenance et de l'unité d'impression.

Voulez-vous un exemple de l'Idéal suppléant à la réalité défaillante ? Un tableau bien connu d'Ary Scheffer nous le fournira. C'est celui qui représente saint Augustin et sa

mère sainte Monique, tous deux en extase et les mains dans les mains comme s'ils ne faisaient qu'une âme en deux corps. L'expression de ce groupe rend avec tant de justesse la pensée du peintre (ou plutôt du poète) que, malgré l'insuffisance de son exécution on comprend le grand succès qu'eut dans son temps ce tableau. Aussi son mérite est-il mieux apprécié dans la gravure que dans la peinture elle-même. Si l'auteur du Christ tenté par le diable sur la montagne et de quelques autres compositions aussi froides n'avait trouvé cette belle inspiration dans son âme de fils et de chrétien, nous n'aurions eu qu'un mauvais tableau de plus.

Je vous citerai enfin un tout autre exemple, celui d'une œuvre dans laquelle le Réel et l'Idéal semblent lutter l'un contre l'autre au lieu d'être intimement unis. On a placé récemment au Louvre un tableau qui fit grand bruit à son époque et qui reparaît après avoir été longtemps oublié. C'est *la Défaite des Cimbres* par l'armée romaine, de Decamps. Au moment où il parut le goût des amateurs s'était déclaré contre les principes sévères de l'école Davidienne. On cherchait avant tout dans la peinture l'expression de la

vie et plus particulièrement l'effet, la couleur, le mouvement; on faisait bon marché de la ligne, de la forme extérieure, du modelé savant et approfondi : l'art n'était pas là. Le public vit une brillante manifestation de la doctrine nouvelle dans ces formes à peine indiquées, dans cette coloration chaude donnant un profond sentiment de la vie, sauf à cacher l'indigence de la palette ; dans cette composition largement comprise et supprimant l'étude du détail, sauf à pardonner la lourdeur de la touche et les empâtements exagérés qui appelaient d'une manière factice la lumière sur les parties que le peintre voulait faire ressortir. Ces procédés un peu grossiers n'empêchaient pas que la scène fût saisissante et pleine d'idéale grandeur. Aujourd'hui l'œuvre devant laquelle on se récriait d'admiration est démodée, mais elle n'a pas perdu tout son prestige. On y voit encore, comme dans une sorte d'apocalypse, de grandes multitudes d'hommes flotter sous l'ombrage d'immenses nuées et s'engouffrer dans la profondeur des ravins ; on voit les bataillons de la légion romaine, dont le soleil fait briller les casques et les boucliers, pénétrer dans les remous de l'armée barbare, et ceux-ci venir déferler jusqu'aux

pieds du spectateur. L'aspect de cette lutte grandiose forme une page d'épopée qui pour n'être pas écrite dans une langue très pure n'en a pas moins un accent de poésie véritable et fait songer à la chanson de Roland ou à quelque page d'Homère. Je ne parle pas des corps assez mal dessinés qui gisent au premier plan, ni de la couleur conventionnelle du ciel et du paysage : laissons de côté la critique ; ce n'est pas ici *la Bataille* de Gros ni *le Déluge* du Poussin ; la composition du rêve de bonheur était, avons-nous dit, un peu trop littéraire ; celle de *la Défaite des Cimbres* ne l'est peut-être pas assez. Mais *la Défaite des Cimbres* pour n'être pas un chef-d'œuvre n'en est pas moins un beau tableau. Si vous regardez après cela dans la galerie Thomy-Thiery l'amusante petite scène des *Sonneurs de Cloches*, vous connaîtrez bien le génie de ce peintre, son goût du rare et de l'excessif, et, pour me servir d'une expression d'atelier, sa recherche de l'*épatant ;* vous trouverez dans ses tableaux une imagination puissante en même temps qu'un vif souci de la réalité tangible. Vous verrez comment l'Idéal peut donner du montant au Réel, et le Réel donner du piquant à l'Idéal.

L'IDÉAL

III

Mes chers amis.

Le penchant naturel de l'artiste à marquer son tempérament dans son œuvre s'affirme de plus en plus à mesure qu'il avance dans la carrière. En prenant possession de lui-même il ne se contente plus de refléter comme un miroir les choses du monde extérieur ; il s'habitue à leur donner le moule de sa pensée et l'empreinte de sa volonté. Le tempérament aussi se transforme avec l'âge, et le génie suit le tempérament ; nous changeons et notre Idéal change avec nous. On voit souvent sous une influence quelconque — car l'esprit souffle où il veut — l'artiste se détourner de la voie qu'il suivait : Corrège lorsqu'il étudie les œuvres sévères des peintres de l'école romaine, songe tout à coup que l'on peut autre-

ment qu'ils ne l'ont fait interpréter la nature, et mette la vie dans la forme ; et il dit : moi aussi je suis peintre. Raphaël a possédé, comme on sait, trois manières différentes : dans la première il imitait son maître Pérugin ; dans la dernière il subissait l'influence de son rival Michel-Ange ; il n'a eu bien en propre que la seconde, et celle-là est la plus suave et la plus originale des trois. Chez nous le paysagiste Corot, le coloriste Delacroix, le rêveur Ary Scheffer et d'autres encore ont changé plusieurs fois leur manière. Ils ont cédé sans doute au désir d'arriver à la perfection, mais ils ont obéi aussi à la loi naturelle qui nous porte à nous métamorphoser pour prolonger notre existence.

L'homme jeune se propose de conserver intact l'Idéal qu'il s'est forgé, et de lui vouer son culte jusqu'à la fin de sa vie ; devenu vieux il ne le reconnaît pas toujours.

Le style personnel. — L'œuvre de l'artiste s'enrichit de la moisson poétique qu'il a recueillie dans son commerce avec la nature ; mais une autre poésie vient s'ajouter à l'œuvre d'une manière plus glorieuse pour son auteur, c'est la poésie qu'il trouve en lui-même et

qui donne à son style un cachet personnel. L'accent de volonté et de conviction que nous admirons chez les grands maîtres, ce langage de la ligne et de la couleur qui se répand avec la même aisance que la parole de l'orateur ou du poète, montre que l'artiste s'est rendu définitivement maître de son idéal et de son art. Quand l'étude et la pratique lui ont donné une virtuosité suffisante, son œuvre reflète son état d'âme ; il se peint lui-même en croyant peindre les objets extérieurs ; il nous montre, suivant un mot bien juste : *l'homme ajouté à la nature.*

On peut dire des œuvres plastiques comme des œuvres littéraires que celles où l'homme se décèle en même temps que le poète, ont les plus grandes chances de vivre longtemps. Dans l'œuvre littéraire la personnalité de l'auteur se trahit quelquefois d'une façon indiscrète, par exemple chez ces grands écrivains qui s'appellent Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand... Ce danger n'est pas à craindre quand il s'agit de l'art plastique ; la pensée du peintre ou du sculpteur est enfermée dans les limites que la technique lui impose, et l'artiste, à cause de cela, ne peut jamais s'identifier trop complètement avec son sujet.

Parmi les grands maîtres, trois sortes de génies doivent être mis au premier rang des chefs de cohortes. D'abord ceux que la pensée de l'Idéal occupe constamment en dépit des séductions de la vie et des sollicitations de la nature épanouie sous leurs yeux ; à ceux-là le minimum de réalisme ; — puis ceux qui embrassent résolument la réalité, et qui ne la sacrifient à aucun rêve de l'imagination ; à ceux-ci le minimun d'idéalisme ; — enfin ceux dont on peut dire non pas qu'ils gardent un juste milieu entre l'Idéal et le Réel (car le juste milieu n'existe pas entre le fini et l'infini) mais qu'ils ont, en un point quelconque de la ligne qui va du Réel à l'Idéal planté fièrement leur drapeau et imprimé le cachet de leur personnalité.

Les idéalistes. — L'art pittoresque a atteint sa plus haute expression dans les œuvres que nous ont laissées ces génies de nature différente. Raphaël, en peignant la *Dispute du Saint-Sacrement,* avait à traiter un sujet dépourvu de pathétique, assez difficile à comprendre, et dont le pittoresque était tout de convention. Il en a fait un chef-d'œuvre en imaginant une décoration admirable dans

laquelle il a fait entrer sans confusion les puissances du ciel et celles de la terre. Dans toutes les parties de son tableau il a répandu une noblesse et une grandeur qui auraient pu compenser l'absence des qualités techniques si celles-ci lui eussent fait défaut. Ajoutez-y cette grâce et cette naïveté d'expression qui se rencontrent dans toutes ses œuvres. Entre la pensée du poète et le travail du peintre il y a une harmonie parfaite, comparable à celle qui préside à l'assemblée des dieux et des hommes. On peut préférer des qualités d'un autre genre chez ceux qui ont exercé l'art du pinceau ; mais il n'existe pas dans la peinture une œuvre où l'Idéal du style et de la composition soit plus près d'être atteint.

Les stylistes. — Quand Michel-Ange fut requis de peindre sur l'énorme muraille de la chapelle Sixtine le drame du jugement dernier, il conçut son œuvre comme le poème de la nature. Or ce poème était tout entier pour lui dans la structure et dans le mécanisme du corps humain. Michel-Ange voulut composer ce poème, et *il fit ce qu'il avait voulu.* Le voyageur attiré par la célébrité du chef-d'œuvre hésite souvent entre le respect dû au génie

et le dépit de se sentir déçu : car il a peut-être rêvé, lui aussi, un jugement dernier qui n'a nul rapport avec celui qu'il a sous les yeux. Cette avalanche de corps nus, renversés pêle-mêle sous le geste brutal de son Christ, traduit assez mal l'effet de la sentence solennelle rendue par le juge divin. Mais ce sujet était pour lui une occasion de déployer sa science anatomique et son incomparable sentiment de la plasticité. Quelle que soit la variété des talents dont a fait preuve le Buonarotti comme peintre, comme architecte, comme poète, son véritable idéal a été celui du statuaire. Après Dieu c'est lui qui a inventé le corps humain.

Allons maintenant à Amsterdam voir la *Ronde de Nuit* de Rembrandt, cette œuvre mystérieuse, cette sorte d'énigme dont beaucoup de personnes cherchent le mot. On ne sait ce que font ces gens-là, ni dans quel lieu ils sont rassemblés, ni s'ils rentrent chez eux ou s'ils en sortent. Est-ce la lumière du jour qui les éclaire, est-ce la lumière des torches et des pots à feu ? C'est la lumière de Rembrandt. Elle rayonne autant à l'intérieur des corps qu'à l'extérieur. La lumière ordinaire ne lui suffisait pas ; il en a cherché pendant toute sa vie une à son gré : il l'eut voulue plus

brillante et plus expressive que celle du soleil. Là est son génie, et tout le reste lui est aussi indifférent que l'était à Michel-Ange la couleur d'une draperie et à Rubens l'exact modelé d'un bras ou d'un torse. Quant à celui-ci, le grand Flamand, il a traité le clair-obscur comme un pays conquis, et ne s'est nullement cru obligé de suivre la réalité dans toutes ses transformations. Génie moins profond mais beaucoup plus large que Rembrandt, il a excellé à rendre l'éclat de la pleine lumière ; quand il s'est trouvé forcé de peindre la nuit — comme dans la galerie de Médicis — ne pouvant se résoudre à tomber dans le noir qui lui était odieux, ni à décolorer sa peinture et à l'enfouir sous une couche de bitume, il a distribué de côté et d'autre des éclaircies, assez invraisemblables parfois, qui décrivent suffisamment la couleur et la forme des différents objets. Comme Rembrandt et comme Corrège, il a inventé une lumière à sa fantaisie.

Que dire qui s'applique également à des tempéraments artistiques aussi différents ? Dans l'un domine une science plastique profonde, dans l'autre une sensibilité optique pour ainsi dire musicale ; chez un autre c'est une âme ingénue qui semble avoir trouvé dans

le plus ardu des métiers un docile interprète de ses sentiments. Mais tous nous montrent l'Art se personnalisant dans l'artiste. Après avoir fait une riche moisson ils ont noué leur gerbe, et le lien dont ils se sont servis est plus précieux que la gerbe elle-même. Aussi bien que le Florentin, ou le Romain, le Hollandais et le Flamand *ont fait ce qu'ils ont voulu.*

Les réalistes. — La phalange des réalistes, plus nombreuse que celle des idéalistes et que celle des stylistes, a aussi sa place marquée dans le cercle de l'art. La reproduction faite avec amour d'un objet matériel quelconque est méritoire comme la création d'un type original. Pour citer des exemples nous n'aurions que l'embarras du choix entre les peintres du Nord et ceux du Midi : parmi les Hollandais un Franz Hals dont vous pouvez voir au Louvre des portraits admirables de vie, entre autres cette femme qui appuie ses mains l'une sur l'autre — je vous recommande ces mains — et qui regarde le spectateur de l'air le plus naturel ; parmi les Espagnols le portrait du pape Innocent X (galerie Doria à Rome par Vélasquez), cette figure qui transpire sur la toile et dont l'air de santé fait oublier la

laideur. Au reste si l'on peut se faire une idée assez juste de certains peintres idéalistes d'après les reproductions faites par la gravure ou la photographie, il faut, pour goûter les réalistes, être mis en présence des œuvres elles-mêmes si l'on ne veut pas les juger en aveugles et les condamner sans les entendre.

Au-dessous des grands maîtres viennent les maîtres de second ordre. André del Sarte se modèle sur le sentiment fier et puissant de Michel-Ange ; il cherche le galbe et la tournure énergique, même chez la femme et chez l'enfant. Ses têtes n'ont pas l'inclinaison d'une grâce un peu molle que les Italiens appellent le *torci-collo ;* les épaules forment un angle droit avec le cou ; les reins sont solidement assis et la flexion des membres franchement accusée. Comme son maître il cherche l'expression de la force au repos. Chez nous Lesueur est un génie semblable à Raphaël — dont il n'avait jamais vu les œuvres ailleurs que dans des gravures. Il a le même Idéal dans une âme plus pure, mais avec plus de mollesse dans la technique. Jules Romain a mis au service de son maître un tempérament énergique, mais dépourvu de sensibilité. L'idéal de Ghirlandaio est plus plastique que celui de

Botticelli. Le moine de Fiesole met toute son âme dans les regards que ses figures adressent au seigneur, tandis que Luca Signorelli aime à montrer la forte musculature de ses personnages en contournant les torses sur les hanches et en élevant des bras chargés de fardeaux.

Les Écoles. — Nous pourrions étudier de même beaucoup d'autres artistes de second ordre qui sont le reflet de leurs maîtres. L'admiration tient lieu de génie aux natures faibles mais généreuses. Lorsqu'un homme doué d'une forte volonté et animé d'une grande conviction s'est élevé très haut dans la pratique de l'art, il attire autour de lui les esprits flottants qui cherchent instinctivement un guide. Le maître montre à ses disciples la route qui doit les conduire à l'Idéal, et la foule des croyants s'y précipite, jusqu'à ce qu'une autre voie leur soit ouverte par un nouvel apôtre. Il n'est pas rare que des talents secondaires, grandis sous l'aile d'un maître éminent, parviennent à l'égaler et, dans certaines parties, à le surpasser. Van Dyck possède en ses portraits les qualités de Rubens avec quelques défauts en moins; l'infor-

tuné Mayer a produit des œuvres qui, bien que pauvres d'imagination, sont aussi suaves et plus correctes que celles de Prud'hon.

Ainsi s'expliquent les traditions qui se perpétuent ou qui se succèdent dans les écoles artistiques comme dans les écoles littéraires ; leurs variations coïncident généralement avec l'apparition d'individualités puissantes qui semblent avoir attendu le moment favorable pour venir sur la scène. Qui peut dire si l'esprit classique qui régnait au XVIIe siècle s'est incarné dans l'âme compassée de Boileau, comme de nos jours l'esprit de révolte est entré dans le cerveau excentrique de Victor Hugo, ou bien si ces deux hommes si dissemblables dont le premier aurait détesté le second autant que celui-ci maudissait le premier, autant — pour prendre un exemple parmi les peintres — que Ingres et Delacroix s'excommuniaient réciproquement; si ce sont eux, dis-je, qui par la seule force de la raison chez l'un et du tempérament chez l'autre, ont créé le mouvement intellectuel dont ils furent les coryphées ?

Les défaillances de l'Idéal. — Si l'œuvre d'art est une combinaison de l'élément idéal

et de l'élément réel, il peut arriver et il arrive souvent que le but de l'artiste n'est pas complètement atteint, soit que l'Idéal ait fait défaut là où il était nécessaire, soit que l'expression de la réalité ait été insuffisante. Nous en avons déjà vu plus d'un exemple. L'Idéal n'est pas dans les froides images ressassées par le Pérugin, types exténués qui furent ramenés à la vie par son illustre élève ; il n'est pas non plus dans les œuvres savamment vulgaires de notre Philippe de Champagne où l'on trouve une perfection technique... trop dépourvue de poésie. Il n'est pas davantage dans les vagues rêveries où se complaisent les fanatiques du préraphaëlisme ; ceux-ci, en nous montrant des créatures pâles et décharnées, oublient que la santé du corps s'accorde très bien avec l'élévation de l'âme, et que la beauté réside dans la force autant si ce n'est plus que dans la faiblesse.

Le genre auquel appartiennent ces sortes d'œuvres peut s'appeler le genre de l'Idéal *manqué*. L'effort de l'artiste porte à faux quand il se perd dans les nuages, et quand le spectateur, ne sachant où on le mène peut se croire devant une énigme qui n'a point de mot. Le public supporte avec la même impatience

l'œuvre qui vise un idéal illusoire et celle qui se traîne dans l'ornière d'une réalité trop banale. Que penser par exemple, des *Trois Grâces* de Regnault (contemporain de David) sinon que chez ces créatures glaciales la grâce est précisément ce qui manque le plus ? Celles de Boucher (dans un tableau de la même galerie) se livrent aux contorsions mignardes que ce peintre affectionnait ; quoique plus incorrectes, elles sont cependant moins insipides. On pourrait citer des compositions telles que la *Révolte du Caire* par Girodet, *l'Embarquement de la duchesse d'Angoulême* par Gros, dans lesquelles les faits de l'histoire contemporaine sont illustrés par des effets de nu qui conviendraient mieux à des sujets mythologiques.

Quelquefois l'Idéal *technique* est *outrepasse* ou *faussé :* par exemple dans certains portraits de la jeunesse d'Ingres (M. et Mme Rivière) où le culte exclusif de la ligne a entraîné le peintre en de fâcheux égarements. Même erreur chez les clairs obscuristes : le paysagiste Chintreuil, dépassant l'inspiration de Corot, et voulant ménager les ressources de sa palette, donne à ses horizons une teinte savonneuse qui leur ôte toute solidité.

Bien des tableaux de Versailles et même certains plafonds du Louvre peuvent se ranger parmi les platitudes et les médiocrités du même genre. L'entrevue de Napoléon et de l'Empereur autrichien qui se voit dans la galerie du XIXe siècle donnerait une bien faible idée du génie de Prud'hon à qui ne connaîtrait pas des chefs-d'œuvre tels que le *Zéphyre* et *la Vengeance divine poursuivant le crime.*

L'artiste en quête de l'Idéal est toujours entre deux dangers qui le menacent. Le premier lui vient du désir qu'il a de prendre une place dans la carrière, et de se faire initiateur ; il expie cette faute en descendant de quelques degrés la pente qu'il a voulu gravir trop vite. Souvent, dans les œuvres d'artistes d'ailleurs pleins de mérite, une sorte d'incertitude et de mollesse montre que la main de l'ouvrier a travaillé une matière trop résistante, ou que la valeur technique n'était pas chez lui à la hauteur du sentiment poétique ou religieux. Dans tous les cas, plus on s'est approché du sublime, plus il est difficile de se maintenir au même niveau ; dans les régions inférieures, le succès est plus assuré. Téniers et Van Ostade peuvent atteindre à une perfec-

tion relative plus aisément que Titien ou Raphaël; car ceux-là craignent moins de laisser un vide entre la pensée et l'exécution qui ont limité volontairement la hauteur de leur envolée et qui n'ont pas quitté le voisinage de la terre. L'Idéal, il est vrai, semble se mettre à notre portée; mais il tend toujours à s'élever; et, si l'artiste ne sait pas le saisir d'une main vigoureuse, comme l'ont fait les Michel-Ange, les Rubens, les Rembrandt, il lui échappe sans retour.

Dégénérescence de l'Idéal. — L'autre danger est la dégénérescence de l'Idéal lui-même, j'entends de l'Idéal relatif, de celui qui s'est personnalisé dans l'artiste. En avançant dans la vie l'artiste penche de plus en plus vers l'expression de la réalité, comme si avec le progrès de l'âge augmentait l'amour de la vie qu'il doit bientôt quitter. Tous les hommes, même ceux auxquels on a donné le brevet du génie, sont fatalement sujets à descendre au-dessous d'eux-mêmes, surtout à la fin d'une longue carrière. Il arrive pour eux un moment où la production n'est plus accompagnée d'aucune transformation de la force productrice. Incapable soit d'obéir à l'aiguillon, soit

de supporter un frein, l'artiste vieillissant délaisse les unes après les autres toutes les règles, même celles qu'il s'était imposées lui-même. Et si chez les maîtres quelques signes d'affaiblissement se font apercevoir, c'est plus souvent chez les disciples que la décadence devient manifeste. Michel-Ange reste toujours grand, mais après lui vient André del Sarte ; après Raphaël vient Jules Romain, après Titien, le Tintoret.

Le sentiment personnel mal gouverné, conduit peu à peu au maniérisme. La naïveté du débutant, si touchante quand elle était naturelle et quand elle décelait l'inexpérience de la jeunesse, s'aigrit en quelque sorte et devient de l'affectation. Il ne faut pas longtemps pour que les grâces du Pinturicchio soient remplacées par les mièvreries de l'Albane ou de Mignard. L'artiste alors semble voir son idéal en lui-même, et une sorte d'hallucination l'entraîne dans le faux, dans la pratique de convention, dans le *chic*, pour me servir du terme peu élégant mais significatif emprunté à l'argot des ateliers.

Excès en tout est un défaut, dit le proverbe. Chaque qualité a son excès ou son défaut correspondant : l'amour de la matière engendre

la pléthore, l'abus du style tombe dans l'énervement, la culture de l'Idéal dégénère dans le pastiche et meurt dans l'anémie.

L'épreuve du goût. — Quel remède y a-t-il à ces fluctuations, à ces perversions du sens esthétique ? Le remède c'est le retour à la vérité. Nous avons vu que certaines règles, pareilles à des avertisseurs placés à l'entrée de la carrière, indiquent au praticien la route à suivre et les erreurs à éviter. A défaut de ces guides, il y a une pierre de touche qu'on peut en tout temps appliquer à toute œuvre de l'art, et qui renferme la règle des règles, c'est l'épreuve du goût. (*Note M à la fin du volume.*) L'épreuve consiste à chercher dans l'œuvre d'art l'accent de la vérité, non pas seulement de la vérité comme représentation d'un objet quelconque, mais de la vérité comme expression du sentiment personnel. Dans l'art comme dans la morale, le vrai et le faux se touchent de près ; il appartient à l'homme de goût de distinguer entre le vrai et le faux idéal comme au moraliste de distinguer entre la vraie et la fausse vertu, entre la vraie et la fausse passion. Le goût, il est vrai, est plus souvent le partage du dilettante que de

l'artiste, parce que l'artiste suit son inspiration et son tempérament; mais il a aussi, pour le guider, un certain trouble créateur qui ne le trompe pas. Corot disait familièrement à ceux qui l'interrogeaient sur sa manière de travailler : je vais tout doucement, et quand je sens mon cœur faire toc-toc, je m'arrête ; mon tableau est terminé.

Il faut que l'émotion esthétique ait été véritablement ressentie pour qu'elle ait droit d'être exprimée. Qu'une œuvre soit traitée d'après les meilleurs procédés et suivant toutes les règles de la science; que la disposition des épisodes, que la place donnée au sujet principal, que la pantomime de chaque personnage ait été commandée par la logique de la situation, c'est bien ; mais il suffira d'un détail, d'une nuance, d'une note qui sonne faux pour que l'on sente la différence entre l'œuvre sortie vivante du cerveau de l'artiste et celle qui est le produit du calcul et de l'étude.

Voyez cet artiste réfléchi, patient, laborieux. Vous pouvez admirer son énergie, sa constance, sa probité ; mais son œuvre porte le cachet d'une volonté qui n'est pas sortie de l'émotion esthétique, d'une patience qui n'est

pas accompagnée de passion : Il n'a pas dérobé le feu sacré !

Voyez au contraire ces peintres angéliques qui s'appellent Giovanni da Fiesole, Fra Bartolommeo, Lesueur, dont les œuvres sont pleines d'un sentiment si vrai et si profond ! Ces hommes faisaient leur prière avant de peindre une Madone ou un Saint. Chez de tels artistes on comprend que l'art soit expressif : ils aiment l'âme comme Jordaens ou Franz Hals aiment la chair et la lumière. (*Note N à la fin du volume.*)

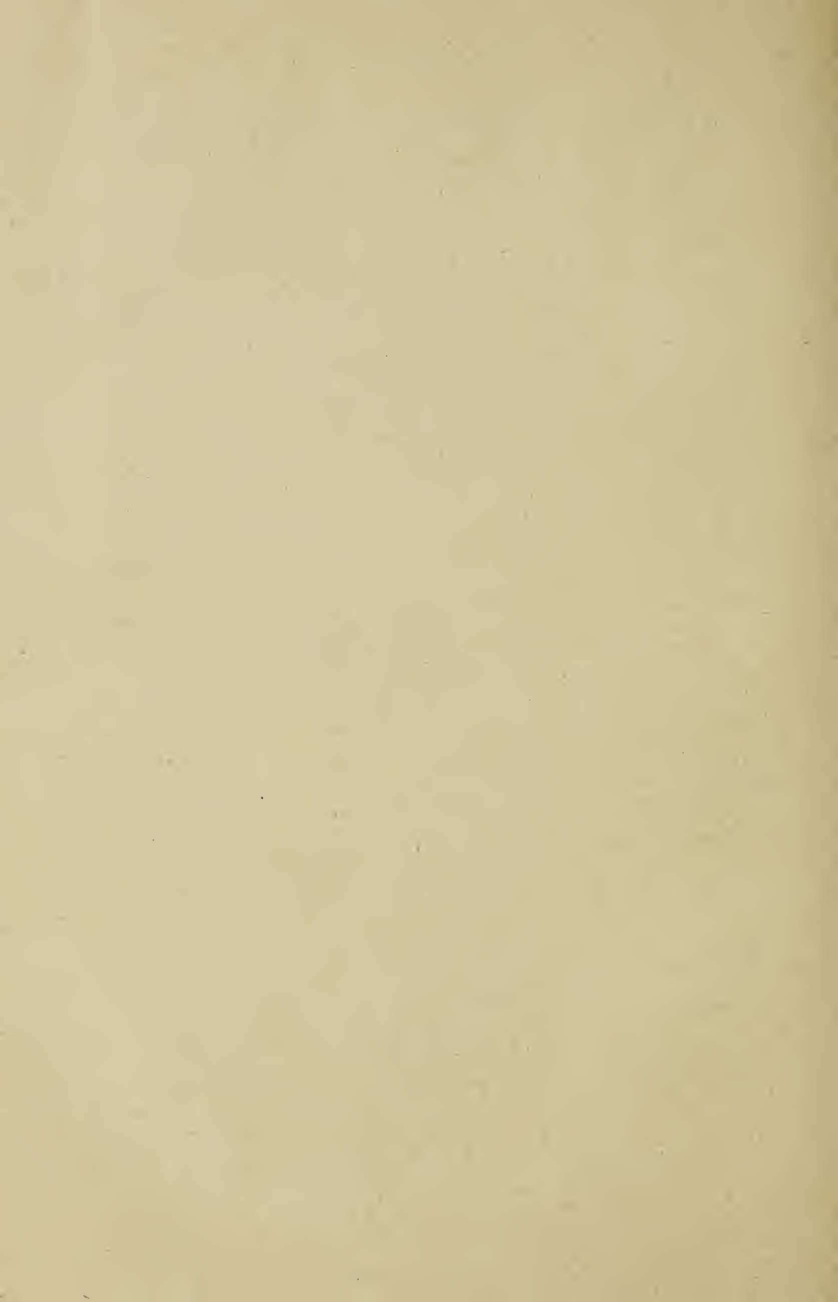
On peut avec même raison considérer comme offensant le goût, toute œuvre qui tourne le dos à la nature et toute œuvre qui, se prenant à la réalité, n'est point parvenue à la transfigurer. Encore est-il vrai que le mauvais Idéal peut s'excuser en faveur de l'intention tandis que le mauvais réalisme ne se pardonne pas.

C'est des entrailles du vrai qu'il faut extraire le beau. Scrutez, analysez ce qui déplaît dans les œuvres de l'art, vous arriverez toujours à constater que le mauvais n'est autre chose que le faux.

L'artiste qui se tient en communication

avec la nature ne perd jamais le fruit de ses efforts : en engageant avec elle une lutte généreuse il parvient à lui arracher son secret; il trouve en elle à la fois la réalité vivante, et l'idéal de bon aloi.

Une longue suite d'études approfondies suivie d'une heure d'entraînement, telle est, mes chers enfants, la carrière de l'artiste. La plus sûre garantie du succès c'est donc bien, comme on vous l'a souvent répété, l'amour du travail — dans les arts comme partout ailleurs, car l'heure de l'inspiration ne vient pas sans avoir été appelée par l'étude. Et puis le travail, mes amis, conserve l'homme et le préserve de vieillir.



L'IDÉAL

IV

Mes chers amis,

L'Art est une religion dont le dogme fondamental est la coexistence de l'Idéal et du Réel, et dont le culte consiste à maintenir ces deux principes dans une harmonique union. Et si nous considérons que l'amour de la matière est inné dans le cœur de l'homme, que la réalité nous enveloppe de tous les côtés, qu'elle est le milieu dont nous faisons nous-mêmes partie, tandis que l'Idéal est hors de nous et nous appelle, nous pouvons dire simplement que l'Art — c'est l'attraction de l'Idéal.

Pour atteindre le but qui lui est marqué, l'Art perfectionne sans cesse sa technique, et la Science lui vient en aide par les combinaisons qu'elle invente. Mais la Science ne

peut connaître la totalité des faits ; elle tient seulement le premier anneau d'une chaîne qui n'a pas de fin ; quant à l'Idéal, il brille au-dessus de toutes les écoles qu'il voit passer au-dessous de lui et qui vivent un siècle ou un jour. Permettez-moi encore une comparaison : ce sera la dernière. Vous connaissez ces horloges de village qu'on appelle des coucous ; à leur cime est un oiseau qui chante lorsque l'aiguille atteint l'heure de midi ou de l'Angelus. Eh bien ! il me semble voir là une image assez exacte de l'Idéal qui reste immobile, immuable, tandis que le génie de l'homme se livre à la poursuite de son idole. A certains moments l'Idéal fait connaître qu'il a été touché ; mais l'aiguille reprend sa course et continue son évolution.

L'Idéal dans l'histoire. — L'histoire cependant garde le souvenir des efforts faits par les générations successives pour atteindre la perfection. Chaque forme architecturale, sculpturale ou picturale après avoir été florissante, est abandonnée pour un temps ; mais elle demeure comme un legs fait par l'homme à l'humanité, et devient pour les générations suivantes un précieux enseignement. En citant

l'exemple des artistes célèbres je n'entends pas du reste donner leurs ouvrages comme des modèles de beauté absolue ni classer par leur ordre de mérite les écoles et les maîtres. L'œuvre d'un homme, quel qu'il soit, est toujours une chose contingente et imparfaite ; elle a une signification toute relative. Beaucoup d'autres œuvres estimables ont échappé à l'attention de la postérité et, par diverses causes, ont été à jamais perdues : beaucoup d'hommes ont disparu qui n'ont pu donner leur mesure et qui auraient porté l'art plus loin que les Rubens et les Raphaël.

Je veux avec vous, mes amis, jeter un coup d'œil sur le progrès de l'idée esthétique, en d'autres termes sur la marche et les transformations de l'Idéal dans l'histoire.

L'Idéal païen et l'Idéal chrétien. — Pour ne pas remonter trop haut, nous remarquerons d'abord la différence radicale qui existe entre l'Idéal païen et l'Idéal chrétien, différence qui s'explique par le caractère opposé de la religion polythéiste et de la religion monothéiste. Que le culte soit plus pur, que la morale soit plus élevée, que la destinée de l'homme soit mieux définie dans notre religion que dans

celle de Socrate et de Marc-Aurèle, cela ne fait aucun doute, au moins pour nous. Quant à décider laquelle des deux religions met plus directement l'homme sous le rayon de l'Idéal plastique, ceci est une question qui peut se débattre ; elle n'a que l'inconvénient d'être sans conclusion positive et sans utilité : car l'humanité ne peut pas revenir en arrière. Par une contradiction peut-être plus apparente que réelle, la religion polythéiste a créé la formule d'art la plus simple et visé la plus grande perfection de la forme lorsqu'elle a édicté ce précepte que « l'art doit être la reproduction du beau ou ne pas être ». La religion monothéiste, au contraire, après avoir d'abord enfermé l'art dans la reproduction hiératique de certaines effigies consacrées, a laissé périr en son unité l'Idéal de l'antiquité ; peu à peu un art individualiste s'est formé de ses débris et s'est dégagé de l'idée religieuse au nom de la liberté humaine.

L'antiquité avait bien compris la structure du corps humain, mais elle avait négligé d'en étudier le mouvement ; elle avait surtout jugé inutile ou impossible d'exprimer la vie de l'âme et de la distinguer de la vie du corps. C'est seulement dans des époques de décadence rela-

tive que l'on voit un artiste (dans le groupe de Laocoon) s'attacher à peindre les divers degrés de la souffrance humaine. L'art chrétien, réagissant contre le matérialisme de l'art antique, s'efforça d'exprimer aux yeux des fidèles la foi, la passion, la joie et la douleur, en un mot de mettre en lumière tout ce que le paganisme avait regardé comme étranger à l'art. La forme fut laissée dans l'ombre, ou chastement cachée sous d'épaisses draperies ; l'action des figures fut, par crainte de l'irrespect, réduite à des mouvements consacrés. L'art païen et l'art chrétien se sont conformés tous deux au génie de leur religion, l'un en modelant, d'après un canon de proportions une fois établi, le masque impassible de ses héros, l'autre en s'efforçant d'introduire dans l'art plastique la représentation de l'âme immortelle.

Il est permis de trouver que les Grecs nous ont laissé trop de dieux de pierre, qu'ils ont représenté trop de héros efféminés et de Vénus masculines ; mais on peut regretter aussi que les artistes du moyen âge se soient toujours enfermés dans leur cellule, et qu'ils aient oublié de faire poser devant eux la nature vivante. L'Idéal des anciens manquait

d'âme, celui des primitifs Chrétiens manque de plasticité. Lorsque ces pieux artistes ne peuvent éviter de montrer le nu, il nous le présentent en des corps rigides et émaciés, désireux qu'ils sont d'appeler l'attention non sur les joies de la vie, mais sur la pensée de la mort.

Idéal de la Renaissance. Les maîtres de la forme. — Après le moyen âge les choses changent de face. Le courant de la mode revient pour un temps aux idées du paganisme. Une plus grande attention est donnée à l'étude de la nature. La Renaissance encourage cette évolution en ramenant à la lumière un nombre considérable d'œuvres antiques retrouvées dans le sol convulsé de l'Italie. Une merveilleuse floraison artistique se produit à cette époque ; elle est dominée par le génie savant et pur de Léonard de Vinci, le génie vigoureux de Michel-Ange, et le génie angélique de Raphaël. L'idéal de l'art n'a jamais trouvé de plus grands interprètes que ces trois hommes dont se glorifie une seule époque et une même patrie. Le premier a vu périr de son vivant la plupart de ses œuvres ; mais dans le peu qui en est resté on admire une

perfection plastique qui le rattache directement à l'antiquité ; le second s'est partagé pendant sa longue vie entre la peinture, la sculpture et l'architecture ; le dernier, mort trop jeune, nous a laissé dans ses œuvres la plus complète réunion des qualités qui caractérisent le peintre idéaliste. Incomparable dans la composition et dans l'ordonnance, présentant dans son exécution un mélange bien rare de naïveté sentimentale et d'exactitude scientifique, donnant à ses personnages une expression pénétrante, et réalisant dans ses vierges le type parfait de la pureté féminine, on peut lui pardonner un coloris médiocre, une facture un peu lourde, et la répétition trop fréquente de certaines formes outrées. Chez lui le clair-obscur général ne se fait pas sentir ; faible du côté du réalisme, il n'a pas le tempérament fougueux qui compense ce même défaut chez l'auteur du *Jugement dernier*. Toutefois si Michel-Ange a marqué toutes ses œuvres d'un cachet personnel impérissable, Raphaël a constamment dirigé son aspiration vers l'Idéal pur, et s'en est plus approché qu'aucun peintre ne l'a jamais fait. On a peint depuis cette époque de grandes pages où l'habileté de l'exécution et la science

de l'arrangement peuvent faire illusion sur les qualités épiques ; mais, à part quelques tableaux de David, de Gros, de Géricault, auxquels il est juste de joindre certains Allemands, rien ne peut être mis en parallèle avec *l'École d'Athènes* et *la Dispute du Saint-Sacrement*, ni avec *le Jugement dernier* et *les Sibylles*.

Les maîtres de la couleur. — Dans le même temps où Léonard, Michel-Ange et Raphaël, ces trois maîtres en qui se personnifie surtout le génie du dessin, réunissaient autour d'eux tous les artistes de l'Italie méridionale, d'autres se faisaient connaître dans l'Italie du Nord qui brillaient d'un aussi grand éclat tout en voyant la nature avec d'autres yeux que les peintres de Rome et de Florence. Ceux-ci cherchaient le Beau dans la forme — aussi ne faut-il pas s'étonner s'ils se sont distingués tous trois dans la sculpture. — A Venise et à Parme le Titien et le Corrège furent exclusivement les poètes du pinceau. Suivant un mot trop dédaigneux de Michel-Ange les Vénitiens ne savaient pas dessiner ; cependant le Titien à donné une preuve de génie en faisant une part sérieuse, sinon au dessin

modelé, du moins à la grandeur des lignes dans sa composition comme dans son exécution. La couleur et l'effet lumineux furent pour les Vénitiens les cordes maîtresses de la lyre : si Titien eût été plus nuancé et plus souple dans son modelé, si Véronèse eût mieux connu les ressources du clair-obscur, si Le Corrège, de son côté, eût su introduire dans ses harmonies ambrées quelques notes éclatantes qui en eussent varié le ton, l'école des coloristes ne l'aurait cédé en rien à l'école des dessinateurs dont elle était l'antithèse. — Mais je ne puis vous parler ainsi, mes chers enfants, sans vous répéter ce que vous savez déjà, c'est que la critique est aisée et que l'art est difficile.

Les réalistes. — A cette époque, dans un pays moins favorisé de la nature que l'Italie, s'allumait un autre foyer de l'art. Connaissant peu les monuments laissés par les Grecs et les Latins, vivant dans une contrée qui leur était d'autant plus chère qu'elle était plus triste et uniforme, les peintres hollandais se consacraient non pas à la recherche d'un Idéal quelconque, mais à l'étude et à la reproduction fidèle de la nature, au vrai ils mettaient

leur idéal dans les qualités de l'exécution vue à courte distance. Ils prétendaient, sans leur donner aucune signification symbolique ni morale, représenter les mœurs et la vie privée de leurs contemporains ; ils osaient mettre en scène les drames divins en leur donnant pour acteurs des hommes de leur temps auxquels ils conservaient leur physionomie et leur costume. Ce fut, avec les Quentin Metsys, les Van Eyck, les Memling, le commencement du Réalisme moderne, encore discret et timide, placé sous les auspices de la tradition religieuse, en attendant qu'il s'affranchît de toute entrave avec les Téniers, les Terburg et les Metzu.

Rembrandt nous présente l'idéal le plus étroit que jamais un grand peintre ait conçu. Le génie prodigieusement subjectif de cet homme qui ne quitta jamais la banlieue d'Amsterdam se borne à observer les jeux de l'ombre et de la lumière et les passages du clair à l'obscur : mais il pousse si loin la vertu du pinceau, et connaît si bien la puissance d'un ton « mis en sa place », que jamais, on peut bien le dire, la magie de la peinture n'a été poussée aussi loin. Vous connaissez peut-être, par la photographie, les admirables

portraits qui sont au musée de Saint-Pétersbourg ; vous verrez dans vos vacances le portrait du bourgmestre Six au Musée de Bruxelles : ce n'est pas de la peintnre, ce n'est pas de la couleur, c'est la vie prise sur le fait. Le plus incomplet des peintres se montre l'égal des plus grands par la vigueur avec laquelle il étreint la réalité. Pour lui la peinture n'est que dans la lumière ; il n'idéalise ni la forme, ni le modelé, ni l'expression de ses personnages, il idéalise *le rayon de soleil.*

Le Flamand Rubens a un génie plus riche. Comme Raphaël, il a en lui l'étoffe de plusieurs peintres ; mais les aptitudes sont tellement différentes chez ces deux hommes que l'on pourrait, par l'imagination, les voir réunis en une seule personne pour avoir le peintre complet. Chez Rubens on trouve le coloriste, le décorateur, le maître de la lumière brillante ; il n'a pas le temps de dessiner avec soin, ni de modeler avec exactitude, mais comme harmoniste et coloriste lumineux il semble avoir atteint l'Idéal.

D'autres écoles tiennent un rang honorable dans l'histoire de la peinture. Les Anglais se distinguent dans l'art plastique comme dans la littérature par des œuvres de demi-carac-

tère ; ils réussissent dans la peinture de genre aussi bien que dans le roman humoristique. Ils ont Sterne et ils ont Mulready ; mais ni Shakespeare, ni Milton n'ont eu d'égal parmi leurs peintres et leurs musiciens.

Les Allemands ont montré des visées plus hautes ; mais chez eux l'Idéal se marie malaisément avec la réalité. La réalité est sèche, l'idéalisme est froid : cela fait un assez médiocre assemblage. Si nous revenons vers le Midi, nous trouvons l'École espagnole chez qui l'énergie compense le défaut de noblesse et d'élégance. Admirable dans l'expression de la réalité, elle s'inspire d'un sentiment passionné comme toutes les écoles latines, mais elle ne se soucie ni d'épurer son goût, ni de chercher la beauté éternelle.

L'École française. — Deux Écoles ont donc franchement arboré la bannière du Réalisme : ce sont les Écoles Flamingo-Hollandaise et Espagnole. Il ne faut pas s'étonner si ces deux peuples souvent en contact dans le cours de leur histoire, se ressemblent par leur génie, sinon par leur tempérament. Ribera, Zurbaran, Murillo sont des Flamands dans la manière brune ; Rubens, Van Dyck, Jordaens, sont des

Espagnols à palettes blondes. L'Idéalisme au contraire est toujours plus ou moins sensible dans les œuvres des Italiens et dans les compositions des Allemands ; mais jusqu'à l'époque actuelle, ces derniers n'ont pas retrouvé un Albert Dürer, malgré les efforts recommandables d'Overbeck, de Cornélius, de Kaulbach. Nous nous sommes placés, nous Français, entre ces divers groupes, nous rapprochant tantôt des Italiens, tantôt des Flamands, tantôt des Espagnols. Nous avons possédé des individualités aussi remarquables, mais nous n'avons pas formé d'école aussi homogène que les autres peuples. Notre caractère est, dans les arts, comme en tout, éclectique et tempéré. Il nous arrive souvent de déplacer notre Idéal, tantôt l'élevant vers le ciel, tantôt l'inclinant vers la terre, toujours en le relevant par une pointe de gaieté et d'esprit, et en nous livrant à ces variations avec plus d'ardeur que de conviction profonde. Au temps de François Ier et de Henri II, la femme qui fit briller à côté du trône de France sa triomphante beauté pendant plusieurs générations de rois, devint l'emblème de l'Idéal pour les artistes comme pour les poètes ; le chiffre de Diane fut placé aux clefs de voûte de tous les monuments, et l'art

plastique adopta ce type de beauté féminine que l'on retrouve partout depuis le Primatice jusqu'à Jean Goujon. L'histoire doit mentionner ce caprice du goût, et donner une place à la Vénus effilée de la Renaissance française à côté de la Vénus grasse des Flamands et de la forte virago des Florentins.

Après les tâtonnements du XVe et du XVIe siècle, commence pour nous une époque brillante où l'art reçoit l'impulsion d'un souverain guidé par son instinct de la grandeur en toutes choses ; car c'est bien à lui qu'il faut reporter la gloire du grand siècle, et la postérité lui doit des louanges comme à tous les princes qui ont mérité le renom de protecteurs des lettres et des arts.

Au XVIIe siècle, les artistes donnèrent au prince la figure d'un demi-dieu pour répondre à l'idée que le peuple se faisait de la royauté ; à cette divinité de convention ils durent prodiguer les attributs empruntés aux croyances et aux mœurs du paganisme antique, bien qu'à cette époque l'antiquité fût encore très mal connue. Lebrun et Mignard remplirent leurs tableaux officiels de sceptres, de couronnes, de draperies flottantes sous prétexte d'entourer la royauté des marques de l'autorité suprême.

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, l'art français obéit à cette impulsion. La meilleure condition pour la floraison de l'Idéal, c'est en effet la protection d'un pouvoir ami, qui permet au génie de prendre son essor sans avoir à souffrir des nécessités de la vie, ni du mauvais levain qu'apporte la concurrence des intérêts et des amours propres. Les lettres peuvent jeter un grand éclat au milieu des discussions et des guerres civiles, en dépit de la lutte furieuse des partis ; mais les arts ont besoin de sécurité politique. Ce n'est pas que les artistes soient indifférents aux vicissitudes qui affectent leur patrie — ils ont souvent prouvé le contraire — mais rien n'est plus favorable à leurs études que le séjour dans les petits États sans histoire, dans lesquels un Auguste ou un Mécène met sa gloire à honorer et à favoriser le talent.

Lorsqu'on revient en France après le voyage traditionnel que tout amateur des arts doit faire en Italie, on ne manque pas d'aller revoir aussitôt notre beau musée du Louvre : après avoir retrouvé avec plaisir dans notre galerie nationale les grands *cinque centisti* que l'on vient de quitter, on fait une revue rapide des Lebrun, des Greuze, des Vanloo, et l'on s'arrête tout à coup devant

Poussin en se disant : celui-là aussi est un des grands ! S'il n'est pas absolument l'égal des premiers, il les suit de tout près, et il est le seul dont on puisse dire qu'il n'est pas déplacé dans leur compagnie. Grâce à Poussin et à Claude le Lorrain, l'École française est sortie comme un rejeton vigoureux des flancs de l'École italienne. L'austère pensée de l'un et la riante imagination de l'autre ont su greffer l'art français, encore dans l'enfance, sur l'art romain alors dans toute sa force, et cette greffe a réussi. Poussin est assurément un amant de l'Idéal ; malheureusement il l'a trop cherché dans les voies de la pensée pure ; à cause de cela il pâlit dans une galerie à côté de certains praticiens qui, comme un Jordaens, un Velasquez ou un Chardin, se sont contentés de reproduire gaillardement la vie et la lumière. Les peintres naïfs de l'école ombrienne soutiendraient mieux le voisinage de ces puissants réalistes, par le contraste qu'ils font avec eux et par la pure émotion qu'ils communiquent à l'âme du spectateur.

Dans la galerie où sont réunies la plupart des œuvres du Poussin, remarquez, je vous prie, le groupe de Saphire, femme d'Ananie, échappant dans sa chute aux mains qui la sou-

tiennent ; comparez à ce morceau, digne de Raphaël, le même motif traité par un artiste honnête et modéré qui suivait docilement le goût de son époque ; vous trouverez ce dernier dans une autre salle du Louvre sous la signature de Sébastien Leclerc, et vous pourrez apprécier la distance qui sépare le génie du talent, même le plus distingué.

Poussin personnifie assez bien le peuple qui se dit le plus spirituel de la terre, mais il le personnifie avec une singulière gravité, laissant aux peintres du XVIIIe siècle le soin de peindre ses mœurs avec l'abandon et la gaieté qui lui conviennent. Les Pater, les Lancret, les Greuze ont trouvé peut-être l'expression la plus fidèle de notre caractère facile et sociable connu pour sa frivolité, chez les Allemands et pour sa naïveté, chez les Anglais.

Après le philosophe Poussin et jusqu'au déclamateur David, peu d'artistes originaux sortent de la foule, bien peu du moins dont on puisse dire qu'ils aient eu un idéal à eux, et qui n'aient pas suivi le cortège de Lebrun au XVIIe siècle et de Vanloo au XVIIIe. C'est Lesueur, âme tendre et génie raphaëlesque ; c'est Watteau, coloriste de premier ordre dans un genre léger. Après eux, sous la férule de

David, se forme une École officielle et autoritaire dans laquelle viennent se ranger docilement les talents les mieux doués comme venaient se placer sous le commandement de l'Empereur les vieux soldats de la République. Et remarquez comment la vive et sémillante nation française se laisse conduire volontiers par les plus moroses pédagogues : l'autorité de David fut plus grande encore que celle de Poussin et produisit un entraînement irrésistible, sauf à provoquer, comme il arrive toujours, une réaction violente en sens contraire ; à tel point que les véritables artistes de l'époque impériale furent ceux qui, en se tenant à l'écart de l'arche sainte, osèrent se faire une place à part : Gros, le peintre des batailles, qui tremblait devant son maître moins grand que lui ; Géricault le premier et le plus hardi des romantiques ; Prud'hon, l'André Chénier de la peinture, qui sut, comme le poète, faire revivre chez nous le génie de l'antiquité.

L'École moderne. — L'époque de 1830 amena une Renaissance artistique et littéraire inaugurée au nom de la liberté. L'uniformité des procédés imposés au talent pesait sur tous les esprits. Le Romantisme fut une réaction

passionnée et un peu aveugle contre le classicisme impérial, lequel ne voyait dans l'art qu'une sorte de sacrifice divin offert à la sainteté de la règle. En ce qui concerne l'art plastique, il eut la prétention de faire pénétrer la science plus avant qu'on ne l'avait fait encore dans la représentation de la nature : cette mission il l'a remplie avec succès, et la technique de l'art lui doit certainement d'avoir fait un progrès. Il n'est plus permis aujourd'hui de se contenter de certains à peu près conventionnels qui suffisaient aux artistes d'autrefois soit dans la reproduction de la réalité, soit dans la traduction des faits historiques. (*Note O à la fin du volume.*)

Pendant la plus grande partie du XIXe siècle la scène fut occupée par deux chefs d'École, jaloux l'un de l'autre et intransigeants comme le dessin et la couleur, par Ingres et Delacroix. Le nom de ces deux hommes également laborieux et convaincus, rappelle des controverses dont le retentissement dure encore aujourd'hui. Tous deux ont péché en poussant leur principe à l'excès : Ingres, abusant des formes vides et des articulations sans os, cherchant à isoler le délinéament pur et ne cachant pas son horreur pour la science

anatomique, a prouvé par son exemple que le souci trop exclusif de la ligne peut être nuisible à la vérité du dessin. Il a laissé des crayons où l'on ne peut assez admirer la finesse et la sûreté du coup d'œil, mais il s'en faut que sa peinture ait mérité tous les suffrages sous le rapport du bon goût et de la facture, sans parler du coloris qu'il faisait profession de dédaigner. Delacroix en nous montrant des chevaux lie de vin, des arbres bleus, et des carnations vertes — on n'a pas manqué de les lui reprocher — nous a prouvé de son côté que la trop grande recherche du ton rare peut être nuisible à l'expression de la réalité et de la vie.

Nous avons vu depuis des peintres de talent essayer d'un éclectisme singulier et vouloir faire de l'harmonie avec l'union de deux excès inconciliables : il a été de mode de dessiner comme Ingres et de colorier comme Delacroix. C'était vouloir unir l'eau avec le feu. Le succès a répondu médiocrement à cette entreprise : quand on veut réaliser un dessein pareil il faut, nous l'avons dit, consulter d'abord la nature qui est la grande inspiratrice, la grande nourricière des enfants de l'art (*Note. P à la fin du volume.*)

Chaque peuple a sa manière d'aimer l'art et de le servir. Chez les peuples du Midi, Italiens et Espagnols, la facture est chaude et entraînante : couleur profonde, composition touffue, sentiments exprimés avec violence ; ils n'ont pas le souci de l'élégance, mais le feu de la passion les anime. Les hommes du Nord, Allemands ou Hollandais, ont une telle acuité de vue qu'ils aperçoivent la forme des coquillages au fond de la mer et qu'ils en reproduisent les détails avec une inlassable patience. Les Anglais peu rêveurs et pratiques en toute chose, se hâtent d'obtenir l'effet décisif sans se soucier de quelques faux pas qu'ils peuvent faire en chemin. Quant aux Français, leur facilité à saisir l'expression, la vivacité avec laquelle ils reproduisent la physionomie extérieure des choses les fait demeurer le plus souvent dans les régions moyennes de l'art. Les Italiens ont courtisé de plus près que nous l'Idéal, il faut le reconnaître ; mais la science de la composition, l'harmonie entre l'exécution du tableau et le genre du sujet, la finesse de la touche qui est comme l'esprit de saillie dans l'art de peindre, telles sont les parties de l'art où nous conservons notre supériorité. Le génie français est encore,

comme au temps des Gaulois, le génie de l'éloquence : c'est pourquoi l'art dramatique est chez nous si florissant. Nul peuple ne sait mieux donner une voix persuasive non seulement aux passions qui s'agitent sur un théâtre ou dans une assemblée politique, mais encore aux sentiments intimes qui sont l'âme de l'art plastique et de l'art musical.

Où en est aujourd'hui l'Idéal. — Si l'on en juge par les apparences, il semblerait que le naturalisme l'emporte et que l'Idéal se réduise en poussière. La variété infinie des sujets, la confusion des modes et des genres, la fantaisie régnant dans l'emploi des moyens techniques montrent que chaque artiste veut avoir un idéal à lui et ne prendre d'autre guide que son inspiration. Comme dans les temps primitifs, il n'y a pas d'opinion publique en matière d'art — je ne parle pas de la politique — et nous semblons revenir à la barbarie par l'effet d'une liberté sans frein et sans limite.

Notre époque a émis la prétention de renouveler de fond en comble les procédés de la technique. On a apporté plus de vérité dans les effets de la lumière que ne l'avait fait l'école grandiose et froide de David ; on a

admis ce principe évident que les objets peuvent être reproduits en peinture sans qu'il soit nécessaire de les amener dans l'atelier du peintre ; la composition aussi s'est tenue plus près de la nature, et son artifice a été mieux dissimulé ; voilà à peu près le bilan de nos progrès. On n'a pas élevé un monument nouveau ; mais on a remplacé les pierres tombées d'un vieil édifice.

Nous voyons donc l'effort de nos artistes se traduire par une plus grande perfection atteinte dans l'expression de la réalité ; mais, remarquez-le bien, tout progrès dans le naturisme — le mot a été inventé — laisse en arrière l'Idéal, et celui-ci ne parvient pas sans difficulté à rejoindre et à dominer son concurrent.

Il arrive chez nous aujourd'hui ce qui arrive aux peuples vieillis. Nous attendons qu'il nous vienne du dehors des inspirations apportées par ceux-là même que nous avons initiés à la vie intellectuelle et morale. L'étranger nous rend ce que nous lui avons jadis donné. Si nous tournons nos regards vers le passé nous voyons encore rayonner au loin la civilisation de l'antiquité : à mesure que le temps s'écoule, l'art et la poésie des Grecs paraissent briller d'un

plus vif éclat, et nous en venons à douter si l'humanité a vraiment marché ou si elle s'est seulement regardée vivre. Tant de siècles écoulés n'ont pas résolu deux questions qui demandent toujours une réponse : l'homme est-il plus heureux qu'il ne l'était ? et : l'art s'est-il rapproché de la source du beau ?

Mais je vous entends, mes enfants, et je vois d'ici votre fin sourire : « Vous êtes trop chagrin, grand-père ; vous n'aimez pas le progrès ; vous êtes un classique ! Oh ! voilà le grand mot. Oui, je suis le classique de raison qui blâme l'agitation vaine, la manie du changement, les efforts dirigés en pure perte dans le sens de l'excentricité ; gaspillage intellectuel qui ne prépare rien à l'avenir. L'avenir ! voilà où nous tendons tous, et voilà ce qui nous échappe... pourquoi ? Parce que nous négligeons d'étudier le passé. Qu'une forme d'art tente de se maintenir après la période d'usage que la mode lui a accordée, le dilettante du jour est tout prêt à crier avec la foule : au revenant ! au poncif ! et cet essai intempestif est condamné à rentrer dans l'oubli pour plusieurs générations. Le peuple indifférent laisse tomber une idéalité qui aurait pu vivre

et briller pour l'honneur du siècle, si le siècle avait su lui conserver son respect.

Oui, j'ai voulu défendre les droits de l'Idéal en m'efforçant de distinguer l'Idéal éternel de l'idéal de rencontre qui déclare en faillite celui dont il veut prendre la place. Toute doctrine qui prétend apporter avec elle le secret du beau inconnu jusqu'aujourd'hui est une doctrine mensongère. Personne ne possède le secret du beau, pas plus les classiques du XVIIe siècle que les romantiques du XIXe, pas plus les dessinateurs que les coloristes, pas plus Pierre Pérugin qu'Eugène Delacroix. Le véritable Idéal est visible et accessible pour tous et tous doivent s'en approcher, quelle que soit la route où ils sont engagés.

L'ami de l'art aussi doit l'avoir constamment devant les yeux. S'il comprend bien son rôle, il ne s'affiliera ni à la doctrine mort-née de la beauté réalisée une fois pour toutes, ni aux prétentions échevelées de ceux qui aiment bouleverser les obstacles et qui ne connaissent aucune loi. Il réagira contre l'humeur changeante des hommes qui poussent volontiers les artistes aux partis extrêmes sans s'inquiéter du sort de leurs œuvres.

Chaque homme, artiste ou dilettante, a son

goût et son tempérament. Mais il est toujours au pouvoir de celui qui aime le beau sincèrement de ramener en une certaine mesure son goût personnel à l'étiage du goût absolu. C'est ce que ni le dilettante ni l'artiste ne doivent jamais oublier.

A ceux dont le suffrage confère la célébrité, aux amateurs qui couronnent le succès, aux dispensateurs des faveurs de l'État, à tous ceux enfin qui contribuent d'une manière quelconque à entretenir le culte de l'art, je voudrais pouvoir dire : efforcez-vous de ranimer l'idéalisme quand il faiblit ; tout effort qui nous rapproche de lui est une conquête qui porte plus haut la gloire de l'humanité.

Quant au réalisme ne vous inquiétez pas de son sort ; il ne se laissera jamais oublier.

Nous pouvons juger à de certains signes que l'idéalisme tente à se soulever de terre, et que l'avenir lui prépare un retour prochain. Le travail des machines a, en beaucoup de circonstances, remplacé le travail des mains ; nous ne travaillons plus comme nos devanciers, nous faisons travailler la nature, et c'est du temps gagné pour la pensée : la pensée ne fait pas la beauté, mais elle fait la lumière devant celui qui la cherche. Les pro-

grès de l'industrie et les admirables inventions qui lui sont dues ne peuvent d'ailleurs attaquer le principe vital de l'art, pas plus que les subtiles visions d'une poésie impalpable ne peuvent l'offusquer, parce que ce principe, cet Idéal, ou quelque nom qu'on veuille lui donner, est trop haut pour que nulle puissance humaine puisse l'atteindre.

Aujourd'hui la Démocratie a triomphé dans l'ordre politique, et le peuple est souverain. Mais l'art ne se déplace pas comme la souveraineté ; l'art vit de choix et d'exclusion, et l'art démocratique ne sera jamais qu'une chimère. S'il est un terrain où ne se rencontrera jamais l'égalité tant rêvée, et où chaque homme aura toujours à reconnaître un supérieur, c'est celui de la science, de la poésie et de l'art. Quand vous venez de faire dans un musée une visite qui vous a pénétrés d'admiration, ou quand vous avez entendu développer la démonstration frappante du mouvement de la terre, ne sentez-vous pas naître en vous cette pensée que, malgré la communauté d'origine et la parité de noblesse qui existe de par la nature entre tous les cœurs humains, il y a cependant une aristocratie légitime, éternelle, nécessaire qui est

celle du talent, du savoir et de l'intelligence ? Si une mélodie nous plaît, si le geste d'une statue nous captive, ne dit-on pas qu'elle a un air de distinction, qu'elle a quelque chose qui n'est pas commun ? Ce sont les expressions mêmes dont se sert l'homme du peuple qui souvent, à défaut de culture intellectuelle, possède l'instinct des belles choses ; il sait reconnaître que le sens parfait du goût n'est pas donné à tous, et que s'il veut pénétrer dans les régions où respirent les intelligences supérieures, il est juste que certaines épreuves préparatoires lui soient imposées.

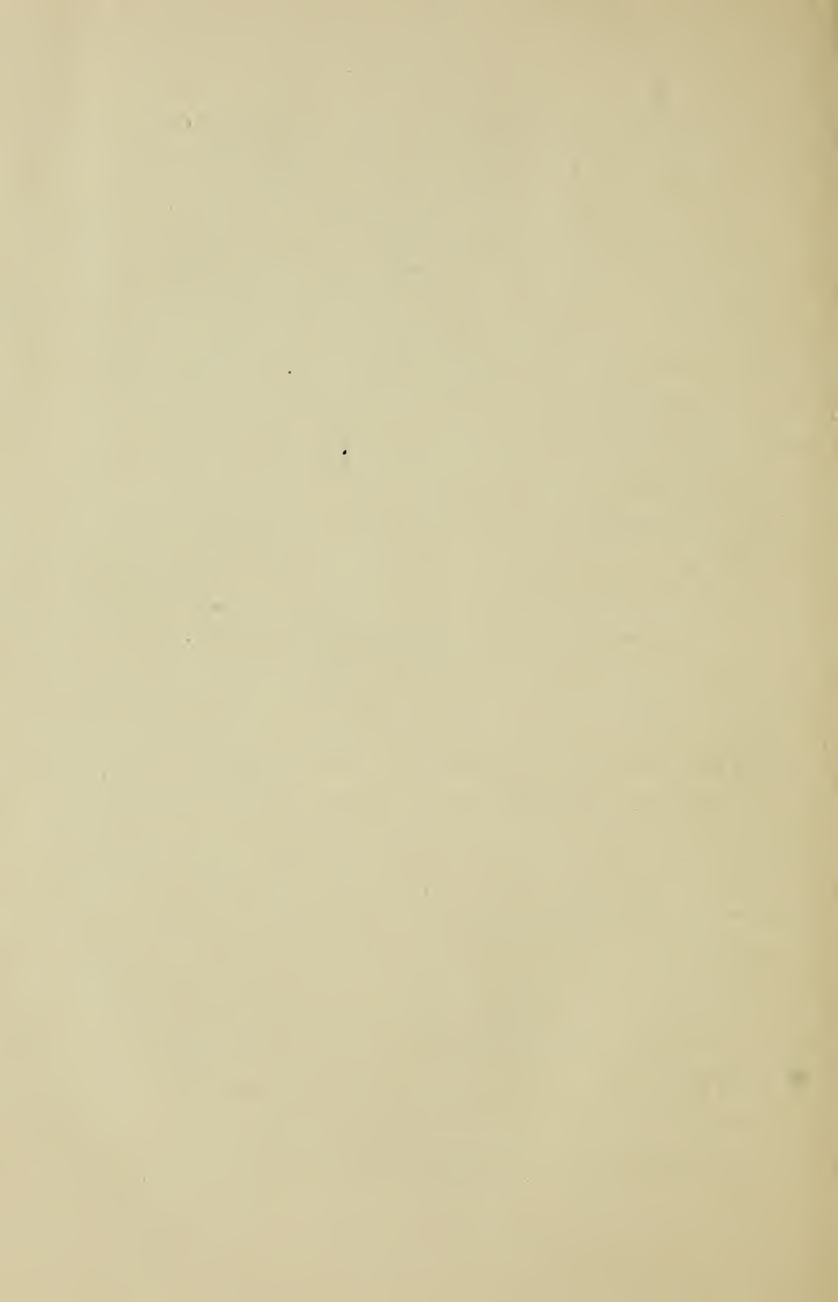
Que l'histoire soit faite aujourd'hui par le peuple, et que les artistes travaillent pour le peuple comme ils travaillaient jadis pour les rois, la source des grandes pensées n'est point pour cela tarie. Il y a encore en France beaucoup d'esprits élevés, de ceux que Corneille appelle des *esprits bien faits ;* ces esprits-là peuvent et doivent être les éducateurs des autres. Ils ont aujourd'hui une double tâche à remplir : c'est d'abord d'encourager l'artiste lorsque l'effort de celui-ci se produit dans le sens du beau et du vrai, et de l'aider dans la poursuite du grand art — (la poursuite a dit un philosophe, est quelquefois plus

féconde que la possession). — Sans doute on ne peut pas faire sortir de terre un homme de génie, mais on peut lui préparer les voies et lui aplanir le terrain. En ce sens il dépend de l'amateur éclairé de relever le niveau de l'art ou de contribuer à son relèvement.

Pourquoi n'y a-t-il jamais eu en France de poésie épique? C'est peut-être parce qu'il n'y a jamais eu un public qui fût capable de l'entendre.

L'autre partie de la tâche est plus modeste et n'est pas moins utile : c'est, non pas de vulgariser — le mot serait impropre — mais d'inculquer aux classes les moins favorisées de la fortune la notion et le goût de l'art : c'est de répandre — laissez-moi employer encore cette expression — le *dogme* de la religion du beau. La place que l'Idéal ne prend pas dans l'âme du peuple, c'est l'égoïsme et le vice qui s'en emparent.

Le précepteur d'un prince disait à son élève qu'il n'y a pas de route royale en mathématiques : il faut dire de même au peuple souverain que dans le temple de l'art il n'y a point de chapelle privilégiée : toutes les places y sont égales, mais il faut, pour y entrer, gravir les degrés qui précèdent l'enceinte sacrée.



ÉPILOGUE

Nous voici arrivés, mes amis, au terme de notre voyage. J'aurais voulu vous entretenir encore du caractère des artistes et des conditions d'existence qui leur sont faites. Il est naturel quand on s'occupe des beaux-arts de s'intéresser aux hommes qui les cultivent. Peu de professions ont autant d'attrait pour les jeunes imaginations; bien peu réservent à ceux qui s'y engagent autant de difficultés et autant de déboires. Faire tout ce dont on se sent capable et tirer de son génie tout ce qu'il renferme — sans parler des rêves de l'imagination — est une grande satisfaction après laquelle on aspire toujours, mais qu'on n'obtient jamais complètement. Le public se fait sur ce point une opinion étrangement erronée, et cela parce que l'artiste est porté à renfermer en lui-même des souffrances qui ne seraient comprises que par des rivaux.

Or des rivaux ne se piquent pas d'être les uns pour les autres des juges bienveillants ni même impartiaux : l'art est pour eux comme une maîtresse dont ils sont jaloux, et leur jalousie s'exaspère quelquefois jusqu'à l'injustice. De là vient l'absence chez eux de l'esprit de corps qui donne tant de force à l'individu dans les autres professions.

Le monde, de son côté, les juge mal pour quelques travers d'esprit : on leur a reproché longtemps de montrer peu d'égard pour les menues convenances qui sont prisées hautement dans la société. Le penchant à la vanité est un défaut dont ils ne peuvent se corriger entièrement. L'artiste se repaît d'éloges et de succès, et il faut un peu l'en excuser par cela même qu'il se consacre à l'étude des phénomènes de l'apparence : car ces éloges, ces succès qu'on lui prodigue volontiers, que sont-ils, je vous prie, sinon les apparences de la gloire ? et la gloire elle-même qu'est-elle sinon l'image, l'illusion d'une chimérique immortalité ?

J'aurais voulu vous parler aussi des rapports qu'entretiennent les artistes avec le public, ou du moins avec les hommes favorisés de la fortune qui possèdent la connaissance et

le goût des belles choses. Ces hommes sont assurément les protecteurs de l'art et le soutien des travailleurs — car de quelle manière pourraient vivre ceux-ci à défaut de commandes ou d'achats ? — Il faut reconnaître qu'aujourd'hui l'amour de l'art n'est plus le privilège de quelques puissants et que la sympathie est plus grande qu'elle ne l'a jamais été entre les artistes et les dilettantes. L'atelier du peintre et du sculpteur s'ouvre plus facilement au public, et le salon du favori de la fortune accueille plus volontiers les artistes.

L'artiste, pendant le cours de son travail, songe avec inquiétude au jugement qui sera porté sur son œuvre, et cherche à pressentir l'impression qu'elle produira sur le public. L'amateur, de son côté, regrette de ne pas connaître les moyens si variés de la technique ; il voudrait pénétrer les secrets de l'art qui est l'un des interprètes de la pensée humaine, de l'art dans lequel il lui semble qu'il aurait peut-être, lui aussi, quelque chose à dire. Quoi de plus naturel qu'un rapprochement où tous les deux auront à gagner ce qui leur manque ? L'artiste et l'amateur doivent l'un l'autre s'entr'aider, je ne dirai pas comme l'aveugle et le

paralytique, mais comme le plus clairvoyant servant de guide au plus passionné.

L'amour de l'art ne va pas sans une certaine sympathie pour celui qui consacre à cet art son labeur et sa vie. Méfiez-vous des Monsieur Poirier qui aiment bien orner leur salon de tableaux estimés, mais qui n'estiment point ceux qui les ont faits. Ne croyez pas à la compétence des hommes qui, suivant le mot de Tertullien, exaltent l'art et notent l'artiste d'infamie : ils sont toujours prêts à renier leurs admirations d'emprunt.

L'amateur doit entrer dans la pensée de l'artiste et juger l'ouvrage d'après ses qualités, non d'après ses défauts. Il est aisé de discréditer une œuvre en blâmant son réalisme au nom de l'idéal ou en critiquant son idéal au nom du réalisme, système assez connu sous le nom d'*éreintement*. Il est plus difficile d'apprécier ce qu'elle renferme de virtuosité et de génie.

Aujourd'hui comme autrefois il s'établit entre l'artiste et le dilettante une association dans laquelle ils mettent en commun ce qu'ils ont de meilleur dans l'esprit, l'un instruisant l'autre tout en profitant de son conseil. Quand le dilettante rencontre l'artiste de génie et

qu'il l'adopte, il mérite de partager sa gloire. Jules II fut le dilettante de Michel-Ange, comme Léon X fut celui de Raphaël, comme Périclès fut celui de Phidias.

Je n'irai pas plus loin, mes chers amis, de crainte d'abuser de votre patience. Il me suffit de vous avoir montré que la profession de l'artiste a dans la société une place utile et honorable. L'art libre et désintéressé a le privilège de favoriser la fusion entre les classes de la société et de percer cette couche d'égoïsme dont les âmes sont revêtues. Chacun de nous doit prendre part à la lutte pour l'existence ; l'ordre de la création le veut ainsi ; mais il doit réserver aussi dans sa vie une place pour les choses de l'esprit ; et il sera toujours vrai qu'une société où manque le culte des sciences, des lettres et des arts est semblable à un champ où l'homme trouverait à se nourrir en fouillant le sein de la terre, mais où les plantes et les arbres ne porteraient ni fleurs ni fruits.

Je voudrais vous conduire souvent encore à notre beau, à notre cher musée du Louvre où j'ai passé tant d'heures que je compte parmi les plus belles de ma vie. Je vous ferais voir en détail la belle collection de

copies que Thiers (un vrai ami de l'art, celui-là) a fait exécuter par des artistes de talent d'après les illustres poèmes muraux que nous ne pouvons posséder. Il y a là une révélation pour ceux qui ne connaissent ces compositions que par les estampes. En entrant par la salle Lacaze nous saluerons le magnifique *Pierrot* de Watteau et les beaux portraits d'Hyacinthe Rigaud. Nous passerons par la galerie obscure où l'on a relégué *le Saint-François d'Assise* de Benouville — l'auteur avait-il vu certaine gravure ancienne d'un Italien où ce sujet est traité de la même manière ? Cela ne lui ôte pas son mérite, car le sujet ne pouvait être traité autrement; un tableau d'histoire n'est bien fait que s'il est le portrait ressemblant de son sujet; — nous traverserons la salle de David sans trop regarder le haut des panneaux, mais non pas sans donner un coup d'œil à cette délicieuse figure qui s'appelle *Mme Jarre;* malgré les ravages du temps, elle vous arrête au passage comme *la Joconde* parce qu'elle a le charme... qui remplace tout et que rien ne peut remplacer. Hâtons-nous de traverser la reine des galeries, la galerie d'Apollon, illustrée par un morceau admirable — je parle du plafond de Delacroix — pour

pénétrer dans le grand salon, malheureusement trop haut et mal éclairé. Nous n'y retrouvons plus la femme hydropique de Girard Dow, mais nous regretterons davantage le beau portrait du gentilhomme Flamand et de son jeune fils par Van Dyck. On ne regarde pas assez le portrait de Poussin ; il représente non seulement la figure mais la vie et le caractère du modèle. En général il faut s'arrêter devant les portraits de l'artiste « peint par lui-même », ce sont toujours des œuvres vivantes ; tel est le portrait de ce jeune homme mal peigné qui fut Louis David, celui de Mme Lebrun tenant sur ses genoux sa petite-fille, celui du Tintoret, et tant d'autres ; devant un personnage qu'il connaît si bien, l'artiste a en quelque sorte son idéal sous la main. Hâtons-nous pour voir encore quelques Hollandais dans leur nouvelle résidence, entre autres le tableau des bœufs de Paul Potter qui a l'air d'être peint par un enfant et qui est vrai comme la nature même ; son ciel nuageux vous opprime à force de vérité.

Mais il faut se hâter, car le jour baisse vite en cette saison ; le grand salon devient sombre, et le côté gauche de la grande galerie est tout noir. On va fermer le musée. Adieu

belles dames de la Cour, aux chairs éblouissantes, grands seigneurs chamarrés et cuirassés d'argent, hommes illustres qui posèrent devant les peintres célèbres, rois et princes dont on nous a conté les histoires et en qui s'est incarné autrefois l'amour de la patrie, François Ier, Philippe d'Espagne, Henry IV, Louis XIV. Quittons les dieux et les déesses de l'Olympe grec, les anges et les saints du paradis chrétien, les fêtes royales de Versailles et de Madrid, les palais de Venise et de Florence, les tavernes et les marchés de Hollande, les boudoirs de Trianon et les réunions galantes du XVIIIe siècle. Adieu campagnes, forêts, villas au bord de la mer, resplendissants couchers de soleil, furieux combats au milieu de sauvages déserts ; et vous, bergers enrubannés qui apportez à l'objet aimé un oiselet en cage ou un chien fidèle, emblème de votre constance; poètes et musiciens qui racontez des rêves plus beaux que la réalité, et qui bercez d'espérances le voyageur livré aux durs cahots de la vie, au revoir. Nous reviendrons, mais plus vieux de quelques jours pour retrouver nos illusions encore vivantes dans ce palais de l'éternel printemps, dans ce lieu où l'on oublie les inéluctables

soucis de l'existence et où l'on croit toujours avoir vingt ans quand on aime l'art et la poésie. Toute la vie n'est pas aspiration vaine, fatigant labeur, regrets, désirs épuisants, si l'on sait goûter une des plus grandes satisfactions qui nous soient accordées en ce monde ; le repos dans l'admiration.

On va fermer aussi l'atelier de l'artiste, car la tâche du jour est terminée ; demain nous apportera une tâche nouvelle. Ce demain... s'il n'arrivait pas ! que d'œuvres resteraient inachevées ! Que d'espérances de gloire seraient déçues ! Laissons venir demain : si le travail d'aujourd'hui n'a pas terminé l'œuvre, il a du moins fait vivre l'ouvrier et entretenu son inspiration. Le travail est sain et fortifiant. Nos dernières pensées seront celles de l'homme de bonne volonté.

On va fermer le temple. Deux flambeaux viennent de confondre leur flamme, et un lien vient de se nouer, lien de chanvre mêlé de quelques fils d'or et de soie, et qui durera jusqu'à la mort. On ferme le temple. Vous reviendrez peut-être ensemble voir la voûte sous laquelle l'alliance a été contractée, non dans une pensée de calcul mais dans un esprit de sincère affection.

On va fermer la maison de famille. Tous les

berceaux sont vides, et les jeunes couvées ont pris leur essor. Les vieux restent dans la maison sans enfants. Ils ne peuvent suivre le pas de la génération nouvelle ; ils avancent encore dans la vie, mais hélas ! en marchant à reculons, le visage tourné vers le passé.

On va fermer. Le prêtre a dit les oraisons funèbres. Un dernier baiser est venu toucher le front du mourant. Ceux qui l'entourent lui ont dit : les uns adieu ! les autres : au revoir ! Il restera de lui quelques paroles que le temps fera oublier, un portrait... regardé avec attendrissement, qui peut-être passera aux générations suivantes ; et puis le souvenir du peu de bien qu'il aura fait pendant son court passage sur la terre.

Mars 1905.

NOTES

Note *A*. — Quelle que soit la valeur du pinceau et de la brosse pour le peintre, de l'estampe et du grattoir pour le dessinateur, c'est toujours la pointe du crayon qui donne le mieux l'expression définitive de la forme. Les dessins à la mine de plomb d'Ingres ont autant de vie que les plus savoureux morceaux de peinture. Rembrandt, l'excellent clair-obscuriste, avait recours à la pointe sèche pour l'exécution de ses eaux-fortes. (Voy. p. 39.)

Note *B*. — Bien qu'il faille en général se méfier des énumérations — car elles sont presque toujours incomplètes — j'en risquerai une ici. Les qualités essentielles du coloris peuvent être, à mon sens, ramenées à trois principales : d'abord la *pureté* de la teinte, ou, ce qui revient au même, son *éclat* — une teinte absolument pure, bleue, jaune ou rouge, serait d'un éclat presque insupportable à l'œil. — Cette qualité n'est subordonnée qu'à la puissance et à la sensibilité de l'organe visuel. Les deux autres qualités sont soumises à une condition de relativité des teintes. C'est : la *finesse* qui trouve sa raison d'être dans la divisibilité des nuances

à l'infini et dans le fait d'un rapprochement eurythmique de ces nuances ; ensuite la *solidité* qui dépend de l'équilibre entre les teintes juxtaposées et de l'effet harmonique produit par leur ensemble. (Voy. p. 52.)

Note *C*. —Quelques personnes sont portées à penser que le coloris appartenant exclusivement à l'art du peintre est, à cause de cela, la partie la plus importante de cet art; elles oublient que le dessin peut se passer de la couleur, mais que la couleur ne peut se passer du dessin. (Voy. p. 61.)

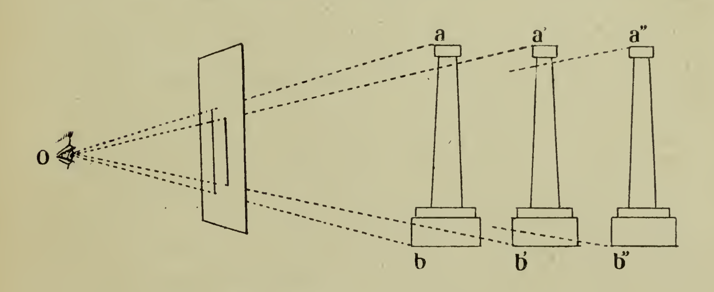
Note *D*. — Au reste on peut dire en thèse générale que tous les moyens sont bons dans la pratique de l'art. Apelles avait bien le droit, après avoir jeté son éponge imprégnée de couleur à la tête du cheval, de profiter du hasard qui lui faisait si bien imiter l'écume sortant de la bouche de l'animal. On pouvait l'accuser de tricherie; mais à qui faisait-il tort en cette circonstance ?

Dans l'art, mieux que dans la morale, on peut dire que la fin justifie les moyens, mais dans les limites de la technique bien entendu; par le fait, l'objet réel que se propose l'artiste détermine le caractère des moyens qu'il emploie. Comme toutes les religions l'amour du Beau tolère des maximes que la morale n'admet pas toujours. (Voy. p. 80.)

Note *E*. — Vous connaissez ce petit appareil analogue à la lanterne magique, le *Traguardo*, qui fut inventé, dit-on, par Léonard de Vinci, l'artiste ingénieur, et qui pourrait s'appeler : *la perspective en action* ; il se com-

pose d'une vitre posée debout, au-devant de laquelle se place l'œil de l'opérateur, et au delà de laquelle se trouve l'objet à reproduire. L'opérateur, trace sur la vitre les contours de l'objet, et celui-ci se trouve ainsi dessiné correctement en perspective.

Or, qu'arrive-t-il de notre rangée de colonnes ? La vue de la figure ci-après vous le fera comprendre sans qu'il soit besoin de nous armer pour cela d'un théo-



rème. Il arrive que les rayons partant des points extrêmes de ces colonnes : ab, $a'b'$, $a''b''$ nous donnent en passant à travers la vitre les hauteurs apparentes de chaque colonne, hauteurs qui varient suivant l'ouverture de l'angle visuel aob, $a'ob'$, $a''ob''$, et qui vont en diminuant à mesure que la colonne s'éloigne du tableau et du spectateur.

Ce n'est pas tout, si nous supposons que l'œil lui-même se rapproche ou s'éloigne du tableau (lequel est immobile), ladite diminution se trouvera par ce fait accélérée ou ralentie, en d'autres termes la *progression* suivant laquelle les colonnes vont en diminuant de hauteur sera modifiée.

Nous pourrons donc répondre à la question que

nous avions posée tout à l'heure en disant que *l'image perspective des objets va en diminuant à mesure que ces objets s'éloignent de l'œil, et cela suivant une progression déterminée par la distance plus ou moins grande de l'œil au tableau.*

Il est bien entendu que toutes ces opérations peuvent être mathématiquement calculées.

La perspective détermine donc les modifications que subissent dans le tableau la forme et la dimension des objets suivant la position qu'ils occupent par rapport à l'œil du spectateur. Elle s'appuie sur une donnée conventionnelle qui est *le champ de la vision*, c'est-à-dire la portion de l'espace que l'on suppose embrassée par le regard. Il n'y a, pour parler en rigueur, qu'un seul point de l'étendue qui projette un rayon atteignant normalement le centre de l'œil ; mais, par suite d'une convention nécessaire, le spectateur est censé voir directement tout ce qui est renfermé dans un cercle dont le diamètre peut être évalué empiriquement à trois fois la distance de l'œil au plan vertical du tableau. Cela revient à dire que l'on admet à trouver place dans ledit tableau des choses qui se voient plus ou moins du coin de l'œil. (Voy. p. 92).

Note *F.* — La manière géométrique ou perspective convient surtout dans les compositions décoratives où sont réunis divers groupes de personnages, et où se succèdent plusieurs plans. Dans le dessin d'une figure isolée, d'une tête, ou d'un détail quelconque, elle cherche la forme au moyen d'une construction polygonale faite de lignes droites allant joindre certains points de repère bien choisis, de sorte que la forme

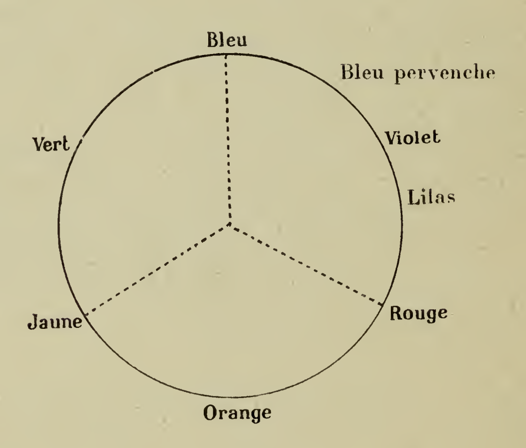
s'y trouve inscrite et plus facilement délimitée. C'est, vous le savez, l'enseignement qui est donné dans la plupart des écoles. (Voy. p. 97.)

Note *G*. — Pour le dessinateur anatomiste il s'agit de trouver *le galbe*, c'est-à-dire la forme modifiée par le mouvement ; son crayon s'attaque aux portions des membres qui se présentent d'une manière normale, et qui peuvent être soumises aux mesures ordinaires, puis il relie ces formes entre elles en indiquant les parties fuyantes, lesquelles sont, pour ainsi dire, les inconnues dans cette algèbre du dessin.

Un procédé analogue s'impose dans la question des draperies : elles doivent faire sentir les formes du corps et indiquer le mouvement des membres tout en y ajoutant le motif ou le thème pittoresque du vêtement qui se superpose ainsi à la construction anatomique du corps. (Voy. p. 98.)

Note *H*. — Traçons un cercle et marquons sur la circonférence de ce cercle les trois sommets du triangle équilatéral. Chaque sommet représentera une des trois couleurs primaires ; le *bleu*, le *jaune* et le *rouge*. Dans le milieu des intervalles nous inscrirons trois autres couleurs formées en mélangeant deux à deux les couleurs primaires ; ces trois couleurs secondaires seront : le *vert* entre le bleu et le jaune, l'*orangé* entre le jaune et le rouge, le *violet* entre le rouge et le bleu ; six couleurs en tout, les six couleurs du prisme. Si nous continuons en subdivisant les intervalles comme on le fait dans la rose des vents, nous obtiendrons le nombre infini des teintes

composites. Ces proportions sont susceptibles d'être soumises au calcul. Soit par exemple le violet : ce sera le violet parfait s'il est formé par l'union de cinq parties de rouge et de cinq parties de bleu ; s'il est formé de sept parties de rouge avec trois de bleu, ce sera un violet rougeâtre ressemblant au lilas ; s'il y a sept parties de bleu contre trois parties de rouge, ce sera un violet bleuâtre comme la couleur de la pervenche.



Maintenant soit une couleur secondaire formée de deux couleurs primaires associées en parties égales : si nous y ajoutons une égale partie de la couleur *complémentaire*, c'est-à-dire de la troisième primaire, — dans l'exemple choisi ce sera la couleur jaune — celle-ci s'unissant à la partie de bleu et à celle de rouge, formera un mélange d'une teinte neutre qui sera la couleur grise. C'est la même teinte que l'on obtient par le mélange direct du blanc et du noir, qui sont

les deux couleurs négatives, les couleurs incolores, ne donnant que la lumière ou l'obscurité. (Voy. p. 102.)

Note *I*. — La couleur théorique n'existe pas dans la réalité ; elle est très imparfaitement représentée par les matières colorantes ou plutôt colorées dont se servent les peintres. Les produits que le commerce leur fournit, provenant du traitement chimique des minéraux et des végétaux sont loin de répondre aux exigences de la peinture et ne peuvent être employés sans perdre par le mélange une partie de leur puissance colorante. Aussi certains praticiens usent-ils volontiers des couleurs transparentes, telles que les laques et les bitumes malgré le grave défaut qu'elles ont d'être peu solides. Sur ce sujet aucun raisonnement ne peut remplacer la pratique.

Notez aussi que les couleurs ne se comportent pas toutes de la même manière par rapport à la lumière extérieure soit du jour, soit de la nuit. La lumière de la lampe enlève au jaune sa note distinctive et la ramène au blanc. La lumière du ciel au moment de la chute du jour fait le même effet sur le bleu qu'elle décolore et qu'elle blanchit, tandis que le rouge pousse au noir et fonce d'autant plus qu'il est d'une nuance plus vive. Le ton de l'orange s'enlève en clair sur le ton bleu de la pervenche lorsqu'il fait grand jour ; mais quand le jour baisse, c'est la pervenche qui devient plus lumineuse que l'orange. La photographie a bien de la peine à lutter contre cette intervention des valeurs, et n'y a pas encore réussi complètement. Dans une exposition si, après avoir vu un tableau à midi, vous le revoyez à six heures, vous le trouverez changé dans

sa coloration ; c'est pour cela que les peintres se disputent si vivement les places en bonne lumière et surtout en lumière constante. (Voy. 102.)

Note *J*. — Il pourra étudier le premier point en regardant son modèle de divers côtés successivement, et il décidera du second point en se tenant en face de ce même modèle ; c'est-à-dire à la place où doit être le spectateur. (Voy. p. 117.)

Note *K*. — Cette théorie s'applique également à l'art dramatique encore bien que le poète, à la différence du peintre, dispose, dans le développement de son drame, de plusieurs moments successifs. Racine voulait que le poète choisît son sujet dans une époque éloignée de nous de mille années ou dans un pays distant de mille lieues. C'est, vous le voyez, la loi de la synthèse, loi applicable à l'art du peintre aussi bien qu'à l'art dramatique, car dans toute œuvre plastique il faut se mettre au point de vue du spectateur pour juger l'ensemble de l'œuvre. Il faut de plus — et ceci est particulier à l'art du peintre — que l'action représentée puisse rester en suspens pendant un temps moral qui en permette l'examen : il ne faudrait point, par exemple, si l'on représente un homme donnant un coup de hache, arrêter le mouvement du bras au milieu de sa course, ni même à son point d'arrivée, sous peine de prêter à l'équivoque ; c'est au point de départ qu'il convient de l'arrêter, et le peintre ne représentera donc que le commencement de l'action, laissant le spectateur en pressentir la fin. A l'appui de cette observation je vous rappellerai certaines photogra-

phies instantanées où l'on voit un homme rester le pied en l'air en marchant, comme s'il battait la mesure. (Voy. p. 118.)

Note *L*. — Dans la tendance qui nous porte à sortir de nous-mêmes sous l'influence d'une suggestion extérieure, tendance que j'appelle le Déisme, je vois aussi le mouvement qui nous porte à la rencontre de nos semblables et qui nous fait, comme le dit éloquemment la doctrine chrétienne, aimer notre prochain pour l'amour de Dieu. On emploie quelquefois en ce sens le mot *altruisme* quand on veut éviter de fonder la sympathie entre les hommes sur une croyance religieuse ; mais, n'en déplaise à ceux qui n'aiment pas entendre parler de la divinité, et qui veulent éliminer ce concept difficile à comprendre, plus difficile encore à écarter, je considère que l'existence de notre prochain nous est révélée par le seul témoignage de nos sens ; or rien ne nous garantit que nos sens ne puissent nous tromper — rien si ce n'est la pensée que nous serions donc le jouet de celui qui nous a créés, et cette pensée impliquerait précisément la reconnaissance d'un créateur. — Au contraire notre conscience nous fait connaître d'une manière directe et irrécusable notre propre existence (je pense, donc je suis) et elle nous dit en même temps que nous ne pouvons venir à la vie et y durer sans l'action d'une puissance extérieure et supérieure à nous-mêmes. On peut nier à la rigueur l'existence de la matière — et certains philosophes l'ont fait — mais on ne peut pas récuser le témoignage de la conscience. C'est pourquoi à ceux qui disent : vous ne pouvez pas prouver l'existence de Dieu, on peut

répondre : vous ne prouverez pas, vous, la réalité du monde extérieur. Il y a autant de raison de douter de l'une que de contester l'autre.

L'amour du Beau peut-être considéré comme un sentiment religieux. L'artiste idéaliste aime pour l'amour du Beau les choses qui viennent frapper son imagination : fidèle à son culte, il dirige son intention vers l'Idéal, et s'arrête en chemin à l'amour de l'objet qu'il veut idéaliser.

Le besoin de croire, impérissable au fond de l'âme, fait chercher à beaucoup d'hommes de notre siècle une idée à laquelle ils puissent se rattacher parmi les êtres de raison et les abstractions philosophiques qui ont remplacé pour eux la foi du charbonnier. Peut-être les vestiges laissés par les anciennes croyances suffiront-ils à entretenir longtemps le feu sacré ; peut-être aussi la religion de l'art aidera-t-elle à sauver la société. Dans les époques de transition, quand les dogmes fléchissent, le génie tient heureusement le flambeau de la foi et fait espérer le retour à des croyances sans lesquelles le monde ne pourrait subsister. (Voy. p. 177.)

Note *M.* — On sait que le rapprochement de deux métaux différents — le zinc et le cuivre, si je ne me trompe — provoque sur l'organe de la dégustation une sensation particulière, et que cette sensation disparaît dès que lesdits métaux cessent d'être en contact. Il se passe quelque chose d'analogue dans l'esprit du spectateur en présence de l'œuvre d'art. Lorsque le fluide esthétique (si je puis me permettre cette expression) circule librement de l'un à l'autre pôle, je veux dire de l'idéal au réel, l'impression favorable se produit ;

elle ne se produit pas lorsque la communication n'est pas convenablement établie, ou lorsque, pour revenir à notre précédente comparaison, la *tension normale* n'est pas suffisante.

Interrogeons l'art du cuisinier — il ne faut pas oublier que tout art a pour objectif un certain idéal — l'art du cuisinier nous apprend que l'aliment le plus délicat peut déplaire s'il reçoit un traitement mal approprié à sa nature, et que l'absence de toute préparation vaut mieux qu'un assaisonnement fait à contresens. Or cela est vrai aussi bien pour l'art du peintre et pour l'art du poète que pour l'art de Vatel. Il y a deux adages latins qui valent autant qu'une longue poétique : *nil nimis*, rien de trop, et *non erat hic locus*, ce n'est pas ici la place ; en deux mots la *mesure* et l'*opportunité*. Ces deux maximes sont applicables à la pratique de l'art comme à la conduite de la vie, car le goût dans les choses de l'art provient de la même disposition d'esprit que le tact dans les rapports sociaux : tout ce qui n'est pas topique est de trop, et tout ce qui est de trop nuit à l'effet de l'ensemble et par conséquent à la beauté. La Fontaine nous dit la même chose en y mettant plus de finesse que l'auteur latin. « Dans un sujet quelconque il ne faut prendre que la fleur ; » et ailleurs : « ne forçons point notre talent, nous ne ferions rien avec grâce ». Ces mots renferment toute l'esthétique comme la fable des deux pigeons renferme tout l'art d'aimer. (Voy. p. 230.)

Note *N*. — Dans les œuvres où le sentiment intime de l'artiste est profondément marqué, on passe facilement sur des imperfections qui ailleurs seraient choquantes.

S'aperçoit-on par exemple que l'admirable figure du Père Éternel dans *la Vision d'Ézéchiel* a, en dépit du raccourci, une jambe plus longue que l'autre ? Que la *Vierge à la chaise* semble enfoncer ses bras dans *la* poitrine de l'enfant Jésus ? Que *la Faunesse* de Jordaens (au Louvre) a une tête qui n'est point dans le prolongement perspectif de la colonne vertébrale ? etc... Lorsque l'artiste a su communiquer son émotion au spectateur, il a toujours cause gagnée avec lui parce qu'il a su toucher la corde sensible. (Voy. p. 232.)

Note *O*. — On n'habille plus les personnages de la passion avec des costumes de fantaisie et on ne mêle plus le symbole mythologique avec le fait divers journalier, on ne craint pas de se placer en plein air pour peindre une scène historique, ni d'aligner les uniformes dans un tableau de bataille ou dans une revue. Au reste une poussée de réalisme se produit toujours après un élan d'idéalisme épuisé ou ralenti. Et, chose remarquable, les chefs-d'œuvre naissent en même temps que les réactions, c'est-à-dire avant que l'entraînement nouveau ait rompu toute barrière et fait oublier les enseignements de l'École précédente. J'en vois un exemple dans *le Naufrage de la Méduse* et dans *le Dante aux Enfers*, de Delacroix, en littérature dans *les Odes et Ballades* et *les Orientales*, de Victor Hugo. (Voy. p. 253.)

Note *P*. — D'autres encore se sont jetés dans d'autres excès : ceux-ci en élargissant leur modelé jusqu'à le rendre vide et en donnant, pour écarter le spectateur, des proportions colossales à des tableaux qui seraient

mieux à leur place sur le chevalet ; d'autres en noyant leurs formes dans un brouillard qu'ils ne trouvent jamais assez épais, en effaçant tous les délinéaments, en se livrant enfin sans réserve à une orgie de teintes crues ou à la folie du clair-obscur. (Voy. p. 254.)

TABLE DES MATIERES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY







